CURSOS DE ESTÉTICA

Volume I

Com o Prefácio da 1ª edição de
H. G. Hotho

G. W. F. Hegel

Tradução
Marco Aurélio Werle

Revisão Técnica
Márcio Seligmann-Silva

Consultoria
Victor Knoll
Oliver Tolle

edusp

Título do original:
Vorlesungen über die Ästhetik

1ª edição 1999
2ª edição 2001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831.
Cursos de Estética I / G. W. Hegel ; tradução de Marco Aurélio Werle ; revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva ; consultoria Victor Knoll e Oliver Tolle – 2. ed. rev.– São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001. – (Clássicos ; 14)

Título original: Vorlesungen über die ästhetik.

ISBN: 85-314-0467-3

1. Estética. I. Título II. Série.

99-3721 CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:
1. Estética : Arte 701.17

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (0xx11) 3818-4151
Tel. (0xx11) 3818-4008 / 3818-4150
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Impresso no Brasil 2001

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

NOTA DO TRADUTOR

A tradução que ora apresentamos obedeceu a determinados critérios, os quais passamos a expor. Para a maior parte dos termos alemães que possuem equivalência latina optamos por uma única solução. Assim, *Gegenstand* e *Objekt* sempre foram traduzidos por "objeto"; *Besondern* e *Partikulär* por "particular"; *Stoff* e *Materie* por "matéria"; *Produktion* e *Hervorbringung/Herstellung* por "produção", *Existenz* e *Dasein* por "existência" etc. Mas quando num determinado período ou contexto temático o equivalente alemão surge em contraste com o termo latino e julgamos necessário marcar este contraste, acrescentamos os termos do original entre colchetes: [ ]. O mesmo procedimento foi adotado em outros casos de emprego de um único termo em português para traduzir termos diferentes da língua alemã e onde se apresentava a necessidade de marcar a distinção no original para uma compreensão adequada do texto. Por exemplo, acrescentamos o termo alemão entre colchetes no caso de "sentimento" quando traduz *Gefühl*, para diferenciá-lo de *Empfindung*, que é sempre "sentimento" sem acréscimo do termo alemão. O termo *Empfindung* às vezes foi traduzido por "sensação", sendo neste caso indicado entre colchetes. Seguimos a mesma regra quando da tradução de um termo alemão, decisivo para a compreensão do pensamento estético de Hegel por diferentes termos do português. Os termos da família do *an sich* [em si]; *für sich* [para si]; *an und für sich* [em si e para si], quando no original constituem uma só palavra, por exemplo, *Fürsichsein* [ser-para-si], a tradução irá hifenizá-los. Traduzimos *in sich* por "em si mesmo" para distingui-lo de *an sich* [em si]. Neste caso *in sich* e *in sich selbst* apresentam a mesma tradução: "em si mesmo". Esta solução, porém, não dá conta

do *an sich selbst* que tivemos de traduzir por "em si mesmo", acrescentando a expressão alemã entre colchetes. Para distinguir a "idéia", em sentido hegeliano, do termo corrente "idéia" optamos por marcá-la com maiúscula: "Idéia".

Preferimos traduzir *Gestalt* por "forma" e não por "figura", em razão da conotação estética que o termo "figura" apresenta nas artes visuais. Ressalte-se, porém, que a tradução para "figura" não é incorreta, tanto que em alguns momentos optamos por ela, por exemplo no caso de caracteres, personagens de uma tragédia, e quando se tratava de uma figura matemática, por exemplo um triângulo. Para diferenciar *Gestalt* de *Form* optamos por marcar esta com a inicial maiúscula: "Forma". Portanto, *Gestalt* é "forma" (minúscula) enquanto *Form* é "Forma" (maiúscula). A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e indeterminado. Podemos perceber esta diferença comparando as formas [*Formen*] de arte (simbólica, clássica e romântica) com uma forma [*Gestalt*] individual e artística numa pintura particular. Entretanto, toda *Gestalt* é sempre uma *Form*, como, por exemplo, podemos observar na filosofia da natureza da *Enciclopédia*, na abordagem da *Gestalt* inorgânica (§ 310) e da *Gestalt* orgânica (§ 353). As formas inorgânicas são as configurações minerais, os cristais etc. enquanto determinações da *Form*. A forma inorgânica "ainda não é *Gestalt* orgânica, esta que não mais se apresenta segundo o entendimento; aquela primeira *Form* [a forma inorgânica] ainda se mostra desse modo porque ainda não é *Form* subjetiva" (Ed. Suhrkamp, vol. 9, p. 201).

Os termos *Inhalt* e *Gehalt* foram ambos traduzidos por "conteúdo"; mas quando "conteúdo" é a tradução de *Gehalt* aparecerá com a inicial maiúscula: "Conteúdo". A diferença entre os dois termos não é fácil de ser estabelecida em Hegel, conforme nota Joachim Ritter: "A diferenciação entre *Inhalt* e *Gehalt* em Hegel geralmente se encontra limitada a nuanças no processo dialético que, em termos de definição, são difíceis de serem apreendidas (mesmo quando escolas-de-*Gehalt* inteiras se reportam a Hegel; note-se que Lukács acentua a posição central deste conceito para a estética de Hegel)" (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, p. 142). Em termos gerais, *Gehalt* designa um conteúdo em sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular, conforme explicita Hegel: "Denominamos de conteúdo [*Inhalt*] e significado o que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida a suas determinações mais simples, mesmo que abrangentes, à diferença da execução. O conteúdo de um livro, por

exemplo, pode ser indicado em algumas palavras ou períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o geral já indicado no índice [*Inhalt*]" (Ed. Suhrkamp, vol. 13, p. 132). *Gehalt* é um conteúdo que possui um determinado "teor", um conteúdo mediatizado, tanto que "teor" pode servir como opção de tradução para *Gehalt*. O problema desta tradução, porém, reside no fato de que um dos sentidos de "teor" é: "proporção, em um todo, de uma substância determinada" e, neste caso, não é sinônimo de "conteúdo". Instala-se, assim, um erro de tradução, uma vez que em Hegel, no âmbito da estética principalmente, *Gehalt* sempre é "conteúdo" total e nunca a "proporção" num todo.

O termo *Darstellung* na maior parte das vezes foi traduzido por "exposição"; algumas vezes, porém, por "representação" (com acréscimo do termo alemão entre colchetes), tendo em vista que o termo "exposição" pode facilmente ser confundido com "mostra", no sentido de uma "mostra de arte". Nesta opção de *Darstellung* por "representação", porém, apresenta-se o perigo do falseamento de uma distinção importante da filosofia pós-kantiana e idealista, a saber, entre *Darstellung* e *Vorstellung*, termo este que mais propriamente corresponde à "representação" em português. A *Vorstellung* situa-se em Hegel, de modo geral, aquém do próprio conceito (cf. §§ 1-2 da *Enciclopédia*), ao passo que a *Darstellung* é a expressão do desenvolvimento pleno do conceito, da abolição da separação entre o conceito e a sua realidade. Por isso, "representação" quando traduz *Darstellung* deve ser tomada no sentido de uma "representação plena" (onde não há separação entre interior e exterior), de uma "apresentação" ou "manifestação" total do espírito e não no sentido estrito de "re-presentação" ou de mera "concepção".

A tradução baseou-se na edição *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. As *Vorlesungen über die Ästhetik* compõem os volumes 13, 14 e 15 e foram reeditadas por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel com base na 2ª edição de 1842 (a 1ª edição de 1835 também foi consultada), organizadas por Heinrich Gustav Hotho. A edição de Friedrich Bassenge (*Ästhetik*, Berlin, Aufbau, 1955, 2 vols., "Introdução" de Georg Lukács) seguiu orientação semelhante, ao passo que na *Jubiläumsausgabe* de Herrmann Glockner (*Sämtliche Werke*, 20 vols., Stuttgart, Fromman, 3ª ed., 1953; os volumes XII, XIII e XIV são dedicados a *Cursos de Estética*) foi privilegiada a 1ª edição de Hotho, embora não apresente diferenças substanciais em relação à edição Suhrkamp. Glockner/Bassenge dividiram alguns subcapítulos de modo diferente, acrescentando algumas subdivisões. Quanto ao texto propriamente dito, a exceção encontra-se no começo do primeiro capítulo ("O Conceito do Belo em Geral") da 1ª parte (vol. 13, Ed. Suhrkamp, p. 148), onde a edição Suhrkamp seguiu a 2ª edição de Hotho, optando pela expressão "não podem alienar-se", observando em nota que na 1ª edição de Hotho lê-se: "não

podem realizar-se". Glockner/Bassenge seguiram esta última opção sem indicar nada em nota.

Dentre as traduções disponíveis, consultamos principalmente a italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro (*Estetica*, Milão, Feltrinelli, 1963, 1 vol.), a espanhola de Raúl Gabaz (*Estética*, Barcelona, Península, 1989-1993, 3 vols.) e a francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck (*Cours d'esthétique I*, Paris, Aubier, 1995), que nos foram bastante úteis. Consultamos também a tradução inglesa de Bosanquet (*Introductory Lectures on Aesthestics*, edited with an Introduction and Commentary by Michael Inwood, London, Penguin, 1993. Essa tradução foi publicada pela primeira vez em 1886 sob o título: *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*). A tradução inglesa de T. M. Knox (*Hegel's Aesthetics – Lectures on Fine Art*, Oxford University Press, 1991, 2 vols.) não foi consultada. Também não fizemos uso da tradução francesa de Charles Bénard (*Esthétique*, Paris, Lib. Germer-Baillère, 1875, 2 vols.), porque constitui uma edição resumida da obra de Hegel. Já a tradução, também francesa, de S. Jankélévitch (*Esthétique*, Paris, Aubier, 3 t., 4 vols., 1944) foi dispensada porque apresenta graves erros: omissões de passagens inteiras do original, acréscimos de novas passagens ao original, imprecisões nas referências de dados históricos, abreviações, simplificações etc. O mesmo se aplicou à tradução portuguesa (*Estética*, trad. de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães, 1953-1964, 7 vols.), que constitui uma tradução da versão de Jankélévitch e mantém os mesmos erros daquela, além de outros. Por exemplo, um erro grave: confundir "estado" [*Zustand*] com "Estado" [*Staat*] no subitem "O estado universal do mundo" da 1ª parte. Esta é a mesma tradução que se encontra reproduzida, em parte, no volume *Hegel* da Col. "Os Pensadores" (São Paulo, Abril Cultural) e que recentemente foi reeditada na íntegra pela Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996-1997, em 2 vols. (vol. 1: *O Belo na Arte*, 1996 e vol. 2: *O Sistema das Artes*, 1997).

Quanto à fluência e ao estilo da tradução, há que observar que procuramos manter, dentro do possível, o caráter oral presente no texto hegeliano dos *Cursos de Estética*. Entretanto, algumas vezes optamos por desmembrar alguns períodos longos, para adaptar o texto alemão à estrutura da língua portuguesa.

As notas no decorrer do texto, quando não aparecem indicadas como sendo do tradutor, são de autoria dos editores da Suhrkamp. Em muitas de nossas notas aproveitamos referências das notas da tradução francesa de Jean-Pierre Lefebvre e Veronika Schenck e da tradução inglesa de Bosanquet (quanto à "Introdução"), cuja autoria é de Michael Inwood.

Para permitir que o leitor possa cotejar a nossa tradução com o original, inserimos entre barras verticais a paginação da edição Suhrkamp acima referida.

Por fim, é necessário registrar que parte da presente tradução (a "Introdução") já foi publicada em *Cadernos de Tradução* nº 1, Departamento de Filosofia/USP, 1997. Em relação àquela versão, fizemos alguns poucos reparos no sentido de um aprimoramento, de modo que ela não difere muito desta atual versão (no que diz respeito à "Introdução"). E aqui também aproveitamos para fazer um agradecimento ao Prof. Márcio Suzuki (USP) e ao Prof. Marcos Lutz Müller (Unicamp), pelas elucidativas sugestões à nossa primeira versão da tradução.

De maneira especial importa consignar o meu agradecimento a Oliver Tolle, que junto comigo está traduzindo o segundo volume desta obra, pela paciente e minuciosa revisão das provas, contribuindo de maneira decisiva para a melhor realização desta edição.

PREFÁCIO DE HEINRICH GUSTAV HOTHO PARA A PRIMEIRA EDIÇÃO DOS *CURSOS DE ESTÉTICA**

Nesta primeira apresentação ao público dos cursos de Hegel sobre a estética, não tenho como objetivo elogiá-las nem o desejo de apontar os eventuais defeitos quanto à divisão do todo ou à exposição das partes singulares. O profundo princípio-fundamental de Hegel, que também nesta esfera da filosofia confirmou de modo renovado sua potência de verdade, permite que a presente obra abra seu caminho por si mesma e do melhor modo. E somente quando isso acontecer, aqueles que possuem inteligência poderão notar a devida posição que possuem os esforços aparentados iniciais de Schelling tendo em vista uma estética especulativa, como também as tentativas até agora pouco apreciadas de Solger. E isso na medida em que a obra de Hegel ultrapassará todas as tentativas mais ou menos fracassadas provenientes de subordinados pontos de vista científicos mais antigos e contemporâneos e na medida em que ao mesmo tempo se apresentará como o cume do conhecimento, inabalável em sua base, perante o borbulhão e fervilhamento daquela arrogância

* Este texto não se encontra na edição Suhrkamp, mas está reproduzido no volume XII das obras completas de Hegel organizadas em 20 volumes por Hermann Glockner. Os volumes XII, XIII e XIV são dedicados aos *Cursos de Estética*; cf. *Sämtliche Werke*; Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden; V. XII, 3ª ed. Stuttgart, Fromman, 1953, pp. 1-12. Julgamos necessária a tradução deste prefácio para que o leitor possa perceber de modo mais claro que o texto dos *Cursos de Estética* não foi publicado pelo próprio Hegel e sim é uma reconstituição feita por um de seus alunos. Neste prefácio podem-se acompanhar algumas das dificuldades que nortearam esta reconstituição bem como o modo de procedimento adotado por Hotho. Maiores detalhes acerca da atual pesquisa em torno da "constituição" da estética de Hegel podem ser encontrados nos artigos de Annemarie Gehtmann-Siefert nas *Hegel-Studien* dos últimos 20 anos. Annemarie Gehtmann-Siefert é professora na *FernUniversität Hagen*, colaboradora do *Hegel Archiv* de Bochum e responsável pela edição crítica dos *Cursos de Estética* (N. da T.).

juvenil. Esta arrogância crê que se elevou acima da seriedade da ciência mediante seu pouco talento para a produção artística. No entanto, na crença de precisar nutrir e satisfazer novas necessidades, ela se mantém tão mais livre no duplo âmbito da arte e da filosofia da arte, por meio de uma mescla superficial de ambas, quanto menos consegue um autêntico aprofundamento numa e noutra.

Mediante esta convicção, não resta outra alternativa ao organizador senão mencionar brevemente os princípios que tanto dificultaram quanto facilitaram o trabalho de redação que lhe foi confiado.

As obrigações de uma tal edição podem ser comparadas com as de um restaurador bem-intencionado junto a pinturas antigas. Por um lado, as obrigações se referem ao aprofundamento destituído de subjetividade na obra transmitida, em seu espírito e modo de expor. Por outro lado, consistem na mais conseqüente modéstia de somente permitir que se complete o que é realmente necessário para resguardar ao máximo o original, seja onde se encontrar, e que se tenha o esforço de fazer com que o acrescentado, se a sorte o permitir, se harmonize com o valor aproximado do que se manteve e do autêntico, de tal forma que o eleve. Entretanto, semelhante trabalho compartilha infelizmente de um destino idêntico ao de seus deveres, mesmo que tenha sucesso: a recompensa pela falta de recompensa. E isso porque paciência, trabalho árduo, entendimento, sentido e espírito não só permanecem na maior parte das vezes encobertos onde mais estiveram atuantes e desempenharam seu melhor papel, mas no topo de sua completude permanecem totalmente irreconhecíveis, enquanto que os defeitos ficam por si mesmos expostos à luz do dia, inclusive para o olhar menos experiente, mesmo onde segundo o estado da questão não foi possível desviar deles.

Tal sorte é tão mais implacável com o organizador dos presentes cadernos, na medida em que ele próprio, segundo a natureza de seu trabalho, logo se via envolvido em dificuldades sempre mais significativas. Pois não se tratava simplesmente de editar com algumas modificações de estilo um manuscrito elaborado pelo próprio Hegel ou qualquer outro caderno copiado com fidelidade, mas de amalgamar os diferentes e muitas vezes contraditórios materiais em um todo; para tanto, era preciso o máximo de cuidado e receio quando se propunha algum melhoramento.

A matéria mais confiável foi fornecida pelos próprios papéis de Hegel sempre utilizados em suas preleções orais. O caderno mais antigo é da época de Heidelberg e data de 1818. Ele provavelmente serviu para ser ditado oralmente, pois é dividido em parágrafos curtos e concisos e em observações detalhadas à semelhança da *Enciclopédia* e da *Filosofia do Direito* e, segundo seus traços essenciais, pode ter sido esboçado para o propósito do ensino filosófico ginasial em Nüremberg. Entretanto, ao ser chamado para Berlim, Hegel deve tê-lo considerado insuficiente para suas

primeiras preleções sobre a estética, pois já em outubro de 1820 começou a fazer uma nova modificação, da qual nasceu o caderno que a partir de então se tornou o fundamento para todas as lições posteriores sobre o mesmo objeto. Por isso, as principais modificações no semestre de verão de 1823 e de 1826, bem como no semestre de inverno de 1828/29, foram apenas anotadas em algumas folhas e inseridas como suplementos. O estado destes diferentes manuscritos é de natureza variada; as introduções se iniciam com uma exposição corrente, quase que estilística, e no trajeto ulterior mostra-se também uma completude semelhante quanto às divisões singulares. A parte restante, em contrapartida, é referida ou em enunciados totalmente curtos e desconectados, ou geralmente em palavras singulares aleatórias que somente podem ser compreendidas mediante uma comparação com os cadernos cuidadosamente copiados. É difícil compreender como o próprio Hegel na cátedra sempre conseguia se orientar no fluxo das preleções a partir destes cadernos com seu vocabulário lacônico e notas marginais confusas escritas umas por cima das outras e ampliadas ano após ano. Pois mesmo o leitor mais experiente não consegue orientar-se na leitura destes manuscritos valendo-se do reconhecimento dos sinais que apontam para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda e ao dispô-los adequadamente.

Esta dificuldade exterior, porém, é ainda em muito sobrepujada por uma outra interior. Isso porque, a cada nova preleção, Hegel se esforçava com um vivo interesse para penetrar mais profundamente no objeto, para dividi-lo mais fundamentalmente quanto à sua filosofia e para permitir que o todo se ampliasse e se definisse mais apropriadamente, ou para trazer a uma luz sempre mais clara os pontos centrais já estabelecidos antes e os aspectos laterais singulares, mediante novas elucidações. Este esforço de Hegel não indica uma insatisfeita vontade de melhorar; pelo contrário, nenhuma das outras lições dá um testemunho tão claro do fervor gerado pelo aprofundamento no valor do assunto. Com efeito, também nenhuma outra disciplina necessitava tanto de modificações como a ciência da arte, que era empreendida com um olhar sempre fresco, com a força da especulação reforçada e uma ampla perspectiva. Os modos de tratamento diferentes forneciam uma ajuda útil apenas para âmbitos particulares e, nesta falta de trabalhos anteriores, aquilo que fora pensado em primeiro lugar, mais tarde apenas podia valer como trabalho prévio próprio. Desse modo, mesmo que estes esforços de mais de dez anos tenham sido coroados de êxito, eu não ousaria afirmar que eles teriam se contentado com aquela consumação com a qual Hegel foi recompensado junto à sua *Lógica*, *Filosofia do Direito* e *História da Filosofia*. Embora esteja de acordo com o princípio fundamental, também não gostaria de subscrever o tipo da divisão do todo e nem cada opinião e concepção singular que, junto à arte, mais facilmente do que em outros âmbitos, permitem que se façam

valer impressões juvenis, preferências subjetivas e antipatias etc. Por isso, mais difícil ainda foi conseguir encontrar e estabelecer como válida a autêntica e verdadeira divisão em meio às variadas divisões e suas modificações sempre renovadas, com as quais o próprio espírito de Hegel concordava de modo silencioso. Neste contexto, devo imediatamente me proteger no que diz respeito a uma questão. É que poderia facilmente acontecer que ouvintes de Hegel comparassem as lições editadas com seus próprios cadernos, deste ou daquele ano, e encontrassem com freqüência um curso modificado e uma exposição significativamente diferente e, assim, seriam impelidos a atribuir essa diferença ao arbítrio do organizador de querer saber tudo melhor. Esta falha na concordância, porém, nasce somente a partir de uma visão superficial sobre o todo do material, o qual me impôs o dever, segundo convicção interior, de resgatar e levar aquilo que de melhor se me apresentava a um acordo, onde quer que se encontre, seja numa versão mais antiga ou numa mais nova. No conjunto, acredito que o espaço de tempo entre 1823-1827 foi de modo geral, em termos de sucesso, o mais substancioso para Hegel, no que se refere à progressiva elaboração de suas preleções sobre filosofia natural, psicologia, estética, filosofia da religião e história mundial. Quanto mais rapidamente estava de acordo com o seu pensamento e menos se debatia com o conteúdo empírico, nesta época ele sempre mais se tornava senhor soberano no completo domínio e clareza de sua especulação à medida que mais amplamente acumulava-se a matéria, no que concerne sobretudo à arte, à religião e à ciência orientais. A profundidade transparente do curso do pensamento que se desenvolvia segundo o conceito do objeto ainda o interessava tanto quanto a organização viva e prenchedora de seus ricos e variados conhecimentos e intuições. Nos anos posteriores algumas experiências amargas parecem tê-lo levado a exposições sempre mais populares que, embora possam ter atingido sua finalidade autêntica na medida em que muitas vezes desenvolviam os pontos mais difíceis com clareza de mestre, cediam visivelmente quanto ao rigor do método científico. – Se o espaço permitir, espero poder acrescentar ao segundo volume da estética, que logo será editado, uma caracterização e um panorama resumidos sobre os diferentes anos das preleções e suas modificações para efeitos de ensino, para com isso justificar a divisão por mim empreendida.

O estado acima apontado dos manuscritos de Hegel fez com que o auxílio de cadernos cuidadosamente copiados se tornasse absolutamente necessário. Um e outro se relacionaram enquanto esboço e execução. Em vez de me lamentar sobre a falta de material, gostaria também de neste contexto apenas aproveitar a ocasião para expressar publicamente meus melhores agradecimentos pelo auxílio solícito que encontrei. Não precisei utilizar as lições de Heidelberg do ano de 1818, uma vez que Hegel em seus manuscritos posteriores a elas se refere somente por causa

de um ou dois exemplos mais detalhados. Do mesmo modo, pude dispensar as primeiras preleções de Berlim do semestre de inverno de 1820/21. Das lições que se seguiram a estas, a saber, as do ano de 1823 e que foram essencialmente modificadas, somente um único caderno copiado forneceu-me uma informação confiável. Outro caderno confiável encontrei nas lições do ano de 1826, mas para que pudesse completá-lo tive de acrescentar o caderno copiado extensivamente pelo senhor capitão *von Griesheim*. Um outro caderno semelhante, copiado pelo estagiário senhor *M. Wolf*, e um caderno bem sucinto, copiado pelo senhor *D. Stieglíß*, também foram acrescentados. A mesma riqueza obtive das preleções de inverno de 1828/29, as quais pude consultar satisfatoriamente o caderno completo do meu colega, o senhor licenciado *Bauer*, bem como os cadernos do senhor *D. Heimann* e do senhor *Ludwig Geier* e os cadernos mais sucintos dos meus colegas, o senhor professor *D. Droisen* e o senhor licenciado *Batke*.

A principal dificuldade residiu então em combinar e fundir estes vários materiais. Desde a publicação das lições de Hegel sobre filosofia da religião e história da filosofia, já foram estabelecidas exigências totalmente opostas neste sentido. Por um lado, dizia-se que o mais adequado seria manter a preleção oral efetiva, tanto quanto possível, e somente livrá-la das irregularidades estilísticas mais manifestas e das constantes repetições e outras pequenas falhas. Eu não pude seguir este parecer. Quem por mais tempo acompanhou com conhecimento e amor as preleções bem próprias de Hegel, irá reconhecer como mérito delas, afora a potência e plenitude dos pensamentos, principalmente o calor invisível, reluzente pelo todo, assim como a apresentação imediata (de seus pensamentos). E, assim, geravam-se as distinções mais aguçadas, as mediações mais completas, as intuições mais grandiosas, as particularidades mais ricas e os panoramas mais amplos como que num monólogo em voz alta consigo mesmo, em que a verdade do espírito se aprofundava. Este monólogo incorporava as palavras mais enérgicas, mas que em sua simplicidade eram sempre novas e, apesar das extravagâncias, eram sempre veneráveis e arcaicas. Mais admiráveis, porém, eram aqueles lampejos de gênio que faziam tremer e inflamavam, nos quais, geralmente de modo inesperado, se concentrava o que era próprio da natureza abrangente de Hegel. Para aqueles que eram capazes de captá-lo completamente, ele provocava então um efeito indescritível ao expressar, de modo tão ricamente intuitivo quanto claro, o que tinha de mais profundo e de melhor em sua alma mais íntima. O *aspecto externo* da preleção, em contrapartida, só não apresentava incômodos para aqueles que de tanto ouvir já se acostumaram a ela, de modo que eles somente se sentiriam incomodados por causa da desenvoltura, lisura e elegância. – Se lançarmos um olhar para os cadernos copiados, em certa medida somente se sobressaem estes elementos exteriores embaraçosos, sendo que desapa-

receu deles aquela vida interior e agradável. Mesmo com a ajuda da própria memória mais viva, o esforço baseado neles para restabelecer a preleção original sempre poderia ter como resultado algum fracasso, do qual mesmo o artista mais hábil não pode subtrair-se quando os traços do retrato vivo do morto se produzem a partir da máscara mortuária, exigindo a tarefa não executável.

Por esta razão, desde o começo me esforcei na elaboração para dar às presentes preleções um caráter e uma estrutura de livro sem destruir totalmente o vivo descuido próprio da preleção oral, para a qual é permitida, ora desviar-se episodicamente e logo retornar, ora se expandir e se dedicar aos exemplos os mais variados. Pois ouvir e ler são coisas distintas e o próprio Hegel, como se mostra pelos manuscritos, nunca escreveu assim como falava. Por isso, eu não me proibi de fazer a mudança freqüente na separação, na ligação e na estrutura interna dos enunciados, expressões e períodos presentes nestes cadernos. Em contrapartida, estive empenhado com toda a fidelidade para reproduzir completamente as expressões específicas dos pensamentos e das intuições de Hegel em sua tonalidade mais própria e para manter tanto quanto possível o colorido de sua dicção, que se imprimia vivamente em todos os que mais demoradamente se familiarizavam com seus escritos e suas preleções. Meu olhar estava principalmente direcionado para a questão da alma e vitalidade interior que habitava tudo o que Hegel disse e escreveu e que eu buscava novamente imprimir, tanto quanto este modo de redigir o exigia e a sorte o permitia, no texto construído com esforço a partir deste material variado.

Por outro lado, vozes dissonantes fizeram valer a exigência de que os organizadores das lições de Hegel deveriam se colocar a difícil tarefa de não só eliminar as falhas externas, mas também de encontrar saídas para as quebras *internas*, onde quer que se encontrassem. Assim, seria necessário transformar a divisão do todo, caso não houvesse uma justificação científica, e introduzir passagens dialéticas, caso estivessem faltando. Também seria preciso tornar leve o que era demasiadamente pesado; amarrar com solidez filosófica o que estivesse solto; multiplicar os exemplos apresentados de obras de arte e principalmente apresentar em geral, tanto no particular quanto no universal, o que eles mesmos seriam capazes de realizar em campo idêntico. Este parecer eu pude ainda menos seguir. Pois o público tem o direito incontestável de também nas preleções póstumas ter à sua frente não este ou aquele aluno e colaboradores correligionários de Hegel, mas ele mesmo com os pensamentos e os desenvolvimentos que só vieram dele. Neste sentido, a correção seria propriamente uma falsificação e atentado contra a fidelidade e verdade de documentos históricos.

Mas mesmo estando convencido quanto ao último ponto, preciso confessar que em certa medida, quanto ao particular, fui infiel a Hegel. Na medida em que era

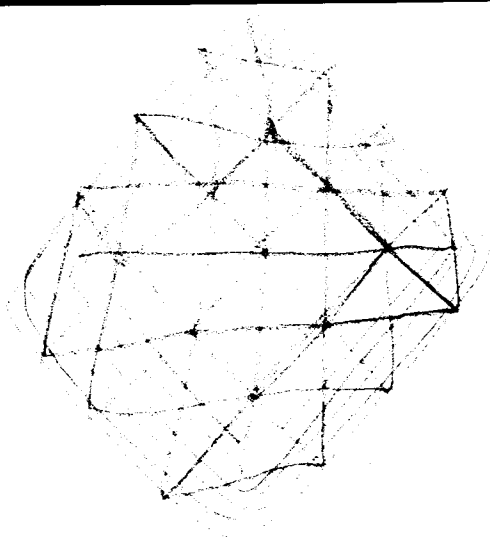
necessário retirar períodos isolados e apresentações, ora deste ano ora daquele ano, das diferentes preleções, para que se pudesse explorar completamente o material disponível, não foi possível, nas idas e vindas das transações lingüísticas, evitar de encontrar e introduzir pequenos elos que fizessem as devidas pontes. Esta arbitrariedade eu também não me teria permitido se o próprio Hegel não tivesse tido a preferência de sempre alternadamente manusear com amor e minúcia *outros* capítulos nas diferentes elaborações. Para que estes capítulos pudessem ser unidos em um e mesmo todo, tais palavras e enunciados não podiam ser dispensados e, assim, a vantagem da completude pareceu prevalecer amplamente sobre aquele mal de uma redação que se misturava com independência em questões laterais.

Afora os acréscimos mencionados, eu igualmente me permiti procurar uma ordenação mais clara e nítida em passagens em que uma certa confusão na ordenação *externa* do material e sua conseqüência eram um peso para o desenvolvimento casual da preleção oral. Para quem também aqui quiser enxergar uma injustiça, não posso oferecer outra garantia a não ser contrapondo uma familiaridade de treze anos com a filosofia hegeliana, um convívio duradouro e amigável com o autor e uma lembrança ainda em nada enfraquecida de todas as nuanças de sua preleção.

De resto, o que pode ter sido bem ou malsucedido na presente redação, devo deixar que o julguem aqueles que pelo favor de transtornos semelhantes foram convocados a ser os juízes competentes para tanto.

Ao grande público, porém, entrego esta obra desejando um olhar livre de preconceitos e aquele zelo de quem se inicia metodicamente, zelo que por si só permite louvar e gozar o que é raro e grandioso, seja em que forma possa aparecer.

Berlim, 26 de junho de 1835.
HEINRICH GUSTAV HOTHO

CURSOS DE ESTÉTICA

INTRODUÇÃO

|13| Estas lições são dedicadas à *estética*, cujo objeto é o amplo *reino do belo*; de modo mais preciso, seu âmbito é a *arte*, na verdade, a *bela arte*.

O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois "estética" designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação* [*Empfinden*]. Com este significado, enquanto uma nova ciência ou, ainda, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica, teve seu nascimento na escola de Wolff[1], *na época* em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo as sensações de agrado, de admiração, de temor, de compaixão e assim por diante. Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*[2]. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo em geral, mas tão-somente do belo da *arte*. Por isso, deixaremos o termo estética assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, "*filosofia da arte*" e, mais precisamente, "*filosofia da bela arte*".

1. Christian Wolff (1679-1754), matemático e filósofo racionalista que dominava a filosofia alemã antes do kantismo. O termo latino *aesthetica* foi pela primeira vez aplicado a esta nova ciência por Alexander Baumgarten (1714-1762) em sua *Methaphysica* (1739) e *Aesthetica* (1750-1758). O termo deriva do grego *aisthanesthai*: "perceber"; *aisthesis*: "percepção"; *aisthetikos*: "o que é capaz de percepção" (N. da T.).
2. Provável alusão ao livro de Gottlieb Ph. Chr. Kaiser, *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik* [*Idéias para um sistema da universal Kalia-estética aplicada e pura*] (1813). *Kalística* ("ciência do belo") vem do grego *kallos*: "belo" (N. da T.).

I. Delimitação da Estética e Refutação de Algumas Objeções contra a Filosofia da Arte

Por meio desta expressão excluímos de imediato o *belo natural*. Tal delimitação de nosso objeto pode, sob certo aspecto, parecer uma determinação arbitrária, já que |14| cada ciência está autorizada a demarcar como bem entende a extensão de seu campo. Mas não devemos tomar neste sentido a limitação da estética ao belo da arte. É certo que na vida cotidiana estamos acostumados a falar de *belas* cores, de um *belo* céu, de um *belo* rio, como também de *belas* flores, de *belos* animais e, ainda mais, de *belos* seres humanos, embora não queiramos aqui entrar na discussão acerca da possibilidade de se poder atribuir a tais objetos a qualidade da beleza e de colocar o belo natural ao lado do belo artístico. Mas pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má idéia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais idéias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. É verdade que segundo *o conteúdo*, por exemplo, o sol aparece como um momento *absolutamente necessário*, enquanto uma idéia enviesada se desvanece como *casual* e efêmera. Mas, tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente e, se a considerarmos segundo a sua conexão necessária com outras coisas, não a estaremos considerando por ela mesma e, portanto, não como bela.

Dissemos, de modo geral, que o espírito e sua beleza artística estão *acima* do belo natural. Entretanto, com isso quase nada foi de fato estabelecido, pois "acima" é uma expressão totalmente indeterminada, que ainda designa a beleza natural e a beleza artística como se estivessem uma ao lado da outra no espaço da representação; ela apenas estabelece uma diferença quantitativa e, por isso, exterior. A *superioridade* do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo |15| relativo, pois somente o espírito é o *verdadeiro*, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito. – Além disso, parece-nos bastante natural a limitação à arte bela, pois mesmo que se fale de belezas naturais – menos nos antigos do que entre nós – nunca ocorreu a ninguém enfocar as coisas naturais do ponto de vista de sua *beleza*, e constituir uma ciência, uma exposição sistemática, de tais belezas. Ao contrário, já foram tratadas do ponto de vista da *utilidade* e concebeu-se, por exemplo, uma

ciência das coisas naturais que servem para combater as doenças, uma *matéria médica*, uma descrição de minerais, produtos químicos, plantas, animais que são úteis para a cura, mas as riquezas da natureza nunca foram compiladas e julgadas do ponto de vista da *beleza*. Sentimo-nos em relação à beleza natural demasiadamente no elemento do *indeterminado*, não possuindo *critério* e, por isso, uma tal compilação ofereceria muito pouco interesse.

Estas observações prévias sobre a beleza na natureza e na arte, sobre a relação de ambas e a exclusão da primeira do âmbito de nosso autêntico objeto devem afastar a concepção de que a delimitação de nossa ciência deve-se somente à arbitrariedade e ao capricho. Essa relação por enquanto não deve ser demonstrada, pois sua consideração recai no seio de nossa própria ciência e deve, por isso, ser somente mais tarde discutida e provada com mais rigor.

Se, porém, nos restringirmos previamente ao belo da arte, nos defrontaremos de imediato, neste primeiro passo, com novas dificuldades.

|16| A *primeira dificuldade* que pode surgir é a hesitação quanto à possibilidade de a bela arte ser *digna* de um tratamento científico. Pois o belo e a arte passam como um *genius* amigo por todas as ocupações da vida e adornam serenamente todos os ambientes internos e externos, na medida em que suavizam a seriedade das relações, os enredamentos da efetividade, extirpam a ociosidade, transformando-a em entretenimento e, onde não há nada de bom a ser feito, tomam pelo menos o lugar do mal de um modo sempre melhor do que o próprio mal. Contudo, mesmo que a arte com as suas Formas agradáveis esteja presente por toda parte – desde os enfeites mais rudes dos selvagens até o esplendor dos templos adornados com toda a riqueza – parece, entretanto, que essas Formas se encontram efetivamente fora dos fins últimos verdadeiros da vida. E mesmo quando as configurações artísticas também não prejudicam estes fins sérios, sendo que às vezes parecem mesmo fomentá-los, pelo menos ao afastarem o mal, a arte pertence mais propriamente à *remissão*, à *distensão* do espírito, enquanto que os interesses substanciais exigem antes o seu esforço. Por isso, pode parecer inadequado e pedante querer tratar com seriedade científica aquilo que não possui por si só uma natureza séria. Em todo caso, segundo tal visão, a arte aparece como algo *supérfluo*, mesmo que não seja prejudicial a ocupação com o belo, na medida em que propicia o *abrandamento* do ânimo e não a *efeminação*. Em relação a esse ponto, pareceu muitas vezes necessário defender as belas artes, as quais admitiu-se serem um luxo, no que toca à sua relação com a necessidade *prática* em geral e com a moralidade e religiosidade em particular. E, dado que seu caráter inofensivo não pode ser demonstrado, pareceu necessário pelo menos tornar matéria de crença que este luxo do espírito oferece uma soma maior de *vantagens* do que de *desvantagens*. Neste

sentido atribuiu-se à arte fins sérios e por muitas vezes ela foi recomendada como uma |17| mediadora entre a razão e a sensibilidade, entre a inclinação e o dever, como reconciliadora destes elementos que se relacionam mutuamente numa luta dura e que se opõem. Podemos, porém, afirmar que com tais fins sérios da arte, a razão e o dever nada ganham nessa tentativa de mediação. Pois a razão e o dever também não se entregam a tais transações, uma vez que sua natureza não permite que sejam misturados e exigem a mesma pureza que possuem em si mesmos. E, além disso, por esse meio, a arte também não se tornou mais digna para a investigação científica, na medida em que sempre serve a dois lados: embora sirva a fins superiores, também fomenta ócio e frivolidade; e até mesmo, ao contrário de ser finalidade para si mesma, neste seu papel servil poderá aparecer somente como meio. – No que se refere, por fim, à Forma desse meio, parece que sempre permanecerá prejudicial para a arte o fato de necessitar da *ilusão* [*Täuschung*], mesmo que de fato se submeta a fins sérios e produza efeitos sérios. Pois o belo possui sua vida na *aparência*. Mas reconhece-se com facilidade que um fim último verdadeiro em si mesmo não precisa ser produzido por meio da ilusão. E mesmo que por meio dela a arte consiga aqui e ali atingir algum fomento, isso só poderá acontecer de modo restrito; e mesmo assim a ilusão não poderá valer como o meio mais adequado. Pois o meio deve ser adequado à dignidade da finalidade, sendo que a aparência e a ilusão não podem gerar o verdadeiro, mas somente o verdadeiro pode gerar o verdadeiro. Do mesmo modo, a ciência tem de refletir sobre os verdadeiros interesses do espírito segundo o modo verdadeiro da efetividade e o modo verdadeiro de sua representação.

Tendo em vista o exposto, pode parecer que a bela arte não *merece* ser tratada cientificamente, pois permanece apenas como um jogo aprazível; e embora também persiga fins sérios está em contradição com a natureza destes fins.|18| Em geral, encontra-se somente a serviço daquele jogo como desta seriedade e apenas pode fazer uso da ilusão e da aparência como elementos de sua existência e meios para provocar seus efeitos.

Em *segundo lugar*, pode ainda parecer que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja contudo um objeto *adequado* para a consideração científica *autêntica*. Pois a beleza artística se apresenta ao *sentido*, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. Além disso, é exatamente a *liberdade* da produção e das configurações que fruímos na beleza artística. Na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. Diante do rigor do que é conforme a leis e da

sombria interioridade do pensamento, buscamos nas configurações da arte a calma e a vitalidade assim como uma serena efetividade cheia de força em contraste com o reino de sombras da Idéia. Por fim, a fonte das obras de arte é a atividade livre da fantasia que nas suas criações [*Einbildungen*] é de fato mais livre do que a natureza. A arte tem à sua disposição não somente todo o reino das configurações naturais em suas aparências múltiplas e coloridas, mas também a imaginação criadora que pode ainda, além disso, manifestar-se em produções *próprias inesgotáveis*. Perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento parece que tem de perder a coragem para trazê-los em sua *completude* diante de si, para julgá-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais.

Em contraposição, concede-se que a ciência, *segundo a sua Forma*, ocupa-se com o pensamento que abstrai da massa de particularidades. Assim sendo, por um lado, fica dela excluída a imaginação e seus aspectos casuais e arbitrários, isto é, o órgão da atividade e fruição artísticas.|19| Por outro lado, se é justamente a arte que distraindo vivifica a árida secura sem luz do conceito, se concilia as abstrações e cisões do conceito com a efetividade, se complementa o conceito com a efetividade, não pode ficar desapercebido que uma consideração *apenas* pensante supera de novo este meio de complementação, o destrói e conduz o conceito de novo para a sua simplicidade destituída de efetividade e para a abstração cheia de sombras. *Quanto ao conteúdo*, a ciência além disso se ocupa com o que é em si mesmo *necessário*. E se a estética deixa de lado o belo natural, aparentemente não apenas nada ganhamos com isso, como também nos afastamos ainda mais do que é necessário. Pois a expressão *natureza* já nos oferece a representação da *necessidade* e *conformidade a leis*, a representação de uma relação que fornece enfim esperança de uma maior proximidade com a consideração científica e uma possibilidade de nos entregarmos a ela. Mas no *espírito* em geral e sobretudo na imaginação parece que, em comparação com a natureza, reside claramente o arbítrio e o desregramento, o que por si só impede qualquer fundamentação científica.

Segundo todos estes aspectos parece que a bela arte, tanto em sua origem quanto em seu efeito e âmbito de abrangência, em vez de se mostrar adequada ao esforço científico, antes resiste em sua autonomia contra a atividade reguladora do pensamento e *não* se mostra *adequada* à autêntica investigação científica.

Estas e outras dificuldades parecidas que se opõem a uma verdadeira ocupação científica com a bela arte são extraídas de concepções, óticas e observações [*Betrachtungen*] usuais, sobre as quais podemos ler exaustivamente em escritos franceses mais antigos sobre o belo e as belas artes, onde elas foram amplamente desenvolvidas. Há nestes escritos, em parte, alguns fatos que são corretos, assim como raciocínios que deles foram extraídos e que parecem igualmente plausíveis.

Assim, por exemplo, o fato de que a configuração do belo é tão |20| múltipla quanto a difusão universal do fenômeno do belo. Donde, se quisermos, podemos inferir um *impulso* universal *pelo belo* na natureza humana; e, ainda, se segue a conseqüência de que não podem existir leis gerais do belo e do gosto, uma vez que as representações do belo são tão infinitamente variadas e, por isso, algo de *particular*.

Antes de abandonarmos tais considerações e nos voltarmos para o nosso autêntico objeto, nossa próxima ocupação deverá consistir numa breve discussão introdutória das questões e dúvidas suscitadas.

No que se refere em primeiro lugar à questão da arte ser *digna* de consideração científica, podemos tomá-la como um jogo fugaz a serviço da diversão e do entretenimento, que adorna nossos ambientes, que torna agradável o lado exterior das relações humanas e, ainda, que ressalta outros objetos por meio do adorno. Deste modo, a arte não é de fato independente e livre, mas servil. Entretanto, o que *nós* pretendemos examinar é a arte *livre* tanto em seus fins quanto em seus meios. Que a arte em geral também atenda a outros fins e com isso possa ser apenas um jogo passageiro, esse aspecto ela possui em comum com o pensamento. Pois, por um lado, a ciência pode ser empregada como entendimento servil para fins finitos e meios casuais e assim não adquire sua determinação a partir de si mesma, mas a partir de outros objetos e relações; por outro lado, ela também se liberta dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, na qual ela se realiza independentemente apenas com seus próprios fins.

A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua *mais alta* tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da |21| filosofia e torna-se apenas um modo de trazer à consciência e exprimir *o divino* [*das Göttliche*], os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos inclusive a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação [*Empfindung*]. Trata-se da profundidade de um *mundo supra-sensível* no qual penetra o *pensamento* e o apresenta primeiramente como um *além* para a consciência imediata e para a sensação [*Empfindung*] presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do *aquém*, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este *corte*, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras da arte bela como o primeiro elo intermediário entre o

que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.

No que diz respeito à *falta de dignidade* do elemento artístico de modo geral, a saber, da *aparência* e de suas *ilusões*, esta objeção seria correta caso a aparência pudesse ser tomada como "algo que não deve ser" [*Nichtseinsollende*]. Contudo, a própria *aparência* é essencial para a *essência*; a verdade nada seria se não se tornasse aparente e aparecesse [*schiene und erschiene*], se não fosse *para* alguém, *para* si mesma como também para o espírito em geral. Por isso, a *aparência* em geral não pode ser objeto de censura, mas somente o modo particular de aparecer segundo o qual a arte dá efetividade ao que é verdadeiro em si mesmo. |22| Esta censura adquire um sentido, porém, se a aparência pela qual a arte leva suas concepções à existência for determinada como *ilusão* e se, neste contexto, for confrontada com o *mundo exterior* dos fenômenos e de sua materialidade imediata, bem como com nosso próprio mundo dos sentidos, o mundo *interior sensível*. Na vida empírica, na nossa vida fenomênica estamos de fato acostumados a atribuir a estes dois mundos o valor e o nome de efetividade, realidade e verdade, mas não à arte que, pelo contrário, carece de tal realidade e verdade. Entretanto, toda esta esfera do mundo empírico interior e exterior não é o mundo da verdadeira efetividade e deve com mais rigor do que a aparência artística ser denominada de uma mera aparência e de uma ilusão mais dura. A autêntica efetividade apenas pode ser encontrada além da imediatez da sensação [*Empfinden*] e dos objetos exteriores. Pois somente o que é em-si-e-para-si [*Anundfürsichseiende*] é verdadeiramente efetivo, ou seja, o substancial [*Substantielle*] da natureza e do espírito que, embora atribua presença e existência a si, nesta existência permanece o que é em-si-e-para-si e somente então é verdadeiramente efetivo. A arte ressalta e deixa aparecer precisamente a dominação destes poderes universais. Embora a essencialidade [*Wesenheit*] também apareça no mundo cotidiano interior e exterior, isso porém se dá sob a forma de um caos de eventos casuais, nos quais ela é atrofiada pela imediatez do sensível e pelo arbítrio de estados, acontecimentos, caracteres e assim por diante. Por sua vez, a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana.

As representações [*Darstellungen*] artísticas tampouco podem ser consideradas uma aparência ilusória perante as representações [*Darstellungen*] mais verazes da historiografia. Pois a historiografia não possui como elemento de suas descrições a existência imediata, |23| mas sua aparência espiritual. Seu conteúdo permanece ligado à inteira contingência da realidade cotidiana e seus acontecimentos,

complicações e individualidades, ao passo que a obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.

Mas se consideramos o modo de aparecer das configurações artísticas uma ilusão em comparação com o pensamento filosófico, com os fundamentos religiosos e éticos, temos de reconhecer que a Forma fenomênica que um conteúdo ganha no domínio do pensamento é a realidade a mais verdadeira. No confronto com a aparência da existência sensível imediata e da historiografia, porém, a aparência da arte tem sem dúvida precedência, na medida em que significa através de si e aponta a partir de si para algo de espiritual, que por meio dela deve ser representado. O fenômeno imediato, por sua vez, não se apresenta como ilusório, ao contrário, apresenta-se como a efetividade e verdade, enquanto o verdadeiro de fato torna-se impuro e oculto por meio do sensível imediato. A penetração do espírito na Idéia é lhe mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que lhe é pelas obras de arte.

Ao atribuirmos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual |24| ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte; ou podemos lamentar a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, que não permite que o ânimo aprisionado a interesses mesquinhos possa libertar-se para os fins superiores

da arte. Já que a própria inteligência, nas ciências, está a serviço dessa miséria e de seus interesses, e as ciências, só tendo utilidade para tais fins, se deixam seduzir e envolver por essa aridez.

Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [*Bildung*] da reflexão, |25| própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas da nossa época não é favorável à arte. Mesmo o artista experiente não escapa desta situação. Ele não é apenas induzido e incitado a introduzir mais pensamentos em seus trabalhos mediante reflexões que em torno dele se manifestam e pelo hábito universal de enunciar opiniões e juízos sobre arte. Pelo contrário, a natureza de toda a cultura [*Bildung*] espiritual faz com que esteja justamente no centro desse mundo reflexivo e de suas relações. Ele não poderia abstraí-lo por vontade e decisão pessoais; nem por meio de uma educação específica ou de um distanciamento das relações humanas fabricar e formar uma solidão particular, restauradora do que se perdeu.

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência* da arte |26| é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte.

Mas, ao aceitarmos este convite, deparamos com a ponderação já mencionada, segundo a qual a arte oferece, em geral, um objeto adequado para a reflexão filosófica, embora não propriamente para a consideração científica sistemática. Nesta ponderação encontramos, porém, a falsa concepção de que uma consideração filosófica também pode ser não científica. Sobre este ponto há apenas que mencionar de modo abreviado que considero o filosofar completamente inseparável da cientificidade, sejam quais forem as concepções que se possa ter da filosofia e do filosofar. E isso porque é tarefa da filosofia considerar um objeto segundo a necessidade, que não pode, na verdade, ser necessidade subjetiva ou estar submetida a uma ordem e classificação exterior e assim por diante. A filosofia deve desenvolver e demonstrar seu objeto segundo sua própria natureza interior. Somente esta explicação constitui em geral a cientificidade de uma consideração. A propósito, na medida em que a necessidade objetiva de um objeto reside essencialmente em sua natureza lógico-metafísica, não somos obrigados a nos ater ao rigor estritamente científico e, aliás, não devemos fazê-lo quando tratamos a arte de forma isolada, pois seus inúmeros pressupostos, em parte no que diz respeito ao próprio conteúdo em parte no que diz respeito ao seu material e elemento, fazem com que ela sempre toque as raias da contingência. A configuração da necessidade deve apenas ser buscada no progresso interior de seu conteúdo e em seu meio de expressão.

Quanto à objeção que afirma as obras da arte bela como refratárias à consideração científica e pensante, tal objeção parece ter ainda hoje bastante peso.|27| E isso porque estas obras tem sua origem na fantasia desregrada e no ânimo e sendo ilimitadas em número e em variedade só expressam seu efeito pela sensação [*Empfindung*] e imaginação. De fato, a beleza artística surge numa Forma que expressamente se opõe ao pensamento, de tal modo que este é forçado a destruí-la, quando atua segundo seu modo. Esta concepção se liga à opinião de que o conceituar desfigura e mata o factual em geral, a vida da natureza e do espírito. Assim, em vez de aproximá-lo de nós pelo pensamento de ordem conceitual, ocorre, na verdade, o inverso, de tal sorte que o homem transforma o pensamento, enquanto *meio* de apreender o que é vivo, em *finalidade*. Aqui não é o lugar de falar desse assunto exaustivamente; trata-se somente de fornecer o ponto de vista a partir do qual pode ser eliminada essa dificuldade, impossibilidade ou falta de habilidade.

Pode-se inicialmente postular que o espírito tem a capacidade de se observar, de ter uma consciência e, na verdade, de ter uma consciência *pensante* sobre si mesmo e sobre tudo o que dele decorre. Pois, é justamente o *pensar* que constitui a natureza mais íntima e essencial do espírito. Este somente se comporta segundo sua natureza essencial quando está verdadeiramente presente nesta consciência pensante de si e de seus produtos, não importando o grau de liberdade e de arbítrio que ainda

possam ter. A arte e suas obras, decorrentes do espírito e geradas por ele, são elas próprias de natureza espiritual, mesmo que sua exposição acolha em si mesma a aparência da sensibilidade e impregne de espírito o sensível. Neste sentido, a arte já está mais próxima do espírito e de seu pensar do que a natureza apenas exterior e destituída de espírito. Entre os produtos da arte o espírito somente tem a ver com o que lhe é próprio. No entanto, se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um |28| desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um *estranhamento* [*Entfremdung*] na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de *não apenas* apreender *a si mesmo* em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua *alienação* [*Entäußerung*] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si. Nesta ocupação com o outro de si mesmo, o espírito pensante nem se trai, a ponto de esquecer-se e de abandonar-se, nem é tão impotente, a ponto de não poder apreender o que se distingue dele. Na verdade, ele apreende conceitualmente a si e a seu oposto. Pois o conceito é o universal que se mantém em suas particularidades, abraça a si e a seu outro e, assim, é a força e a atividade de novamente superar o estranhamento para o qual caminha. É por isso que a obra de arte, na qual o pensamento se aliena, pertence ao âmbito do pensamento conceitual. O espírito, por seu lado, satisfaz na obra de arte somente a necessidade de sua mais própria natureza, na medida em que a submete à consideração científica. Pois, pelo fato de sua essência e conceito residir no pensamento, ele só se satisfaz, em última instância, quando também impregnou de pensamento todos os produtos de sua atividade e os transformou, assim, verdadeiramente em parte integrante de si. A arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito, como ainda veremos de um modo mais detido, apenas na ciência alcança sua autêntica legitimidade.

A arte igualmente não se recusa à consideração filosófica por causa de um arbítrio desregrado. Pois, como já foi indicado, sua verdadeira tarefa consiste em levar os mais altos interesses do espírito à consciência. Daqui decorre imediatamente, do ponto de vista do *conteúdo*, que a bela arte não pode vagar ao sabor de uma fantasia selvagem e desenfreada, uma vez que estes interesses do espírito estabelecem pontos de sustentação determinados para seu conteúdo, mesmo que as Formas e figurações sejam as mais variadas e inesgotáveis.|29| O mesmo vale para as próprias Formas. Também elas não estão entregues ao mero acaso. Nem toda configuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los, e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta.

Sob este aspecto, somos então capazes de nos orientar pelo pensamento na massa aparentemente interminável de obras de arte e de suas Formas.

Desse modo, primeiramente indicamos o conteúdo de nossa ciência, ao qual queremos nos restringir, e vimos que nem a bela arte é indigna de uma consideração filosófica nem a reflexão filosófica é incapaz de conhecer a essência da bela arte.

II. Espécies de Tratamento Científicas do Belo e da Arte

Se questionarmos a *espécie da observação [Betrachtung] científica*, tornaremos a enfrentar dois modos de tratamento que se opõem, que parecem excluir-se mutuamente e *não* permitir que se alcance algum resultado *verdadeiro*.

Por um lado, vemos a ciência da arte se ocupar apenas, por assim dizer, com aspectos exteriores das obras de arte efetivas: ela as classifica na história da arte, propõe considerações sobre as obras de arte existentes ou lança teorias que devem fornecer os pontos de vista universais para o julgamento bem como para a produção artística.

Por outro lado, vemos a ciência se abandonando de maneira isolada ao pensamento sobre o belo e somente produzindo generalidades totalmente alheias à obra de arte em sua peculiaridade, isto é, constituindo uma filosofia abstrata do belo.

1. O primeiro modo de tratamento que tem o |30| *empírico* como ponto de partida é o caminho necessário para aquele que pretende tornar-se um *erudito em arte*. Assim como atualmente quem não se dedica à física deve estar de posse dos conhecimentos físicos mais essenciais; do mesmo modo tornou-se necessário a um homem culto possuir alguns conhecimentos de arte. A pretensão de se apresentar como diletante ou conhecedor de arte é bastante difundida.

a) Mas, para serem realmente reconhecidos como erudição, estes conhecimentos devem possuir uma natureza variada e uma ampla abrangência. Isso porque a primeira exigência é a exata familiaridade com o âmbito incomensurável das obras de arte individuais de épocas antigas ou recentes. Trata-se de obras de arte que em parte já sucumbiram na efetividade e em parte pertencem a nações ou recantos distantes do mundo; e que o desfavor do destino suprimiu ao nosso olhar. Assim sendo, toda obra de arte pertence *à sua época, ao seu povo*, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem. Neste sentido, a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos *históricos*, que devem ser, além disso, muito *especializados*, tendo em vista que a própria natureza individual da obra de arte está referida ao singular e necessita do que é especializado para sua compreensão e esclarecimento. – Esta erudição, por fim, não requer somente memória para conhecimentos, como é o caso da erudição em geral; ela necessita acima de tudo de uma imaginação aguçada, para que as

imagens das configurações artísticas possam ser retidas em todos os seus traços variados e, em especial, para que se possa tê-las presente a fim de compará-las com outras obras de arte.

b) No interior desta consideração primeiramente histórica já se apresentam pontos de vista muito distintos, que não devem ser esquecidos na reflexão sobre a obra de arte, pois deles devemos derivar os juízos. Assim como em outras ciências que possuem um início empírico, estes pontos de vista,|31| ao serem salientados e reunidos por si mesmos, formam critérios e enunciados gerais ou, numa generalização ainda mais formal, as *teorias* das artes. Aqui não é o lugar para discutirmos este tipo de literatura; basta lembrarmos de alguns escritos. Por exemplo, da *Poética* aristotélica, cuja teoria da tragédia ainda hoje tem interesse. Ainda entre os antigos é a *Ars Poetica* de Horácio e o escrito de Longino sobre o sublime que podem nos dar uma concepção geral do modo de como tal teorizar era tratado. As determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte. Contudo, tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde.

Sobre estas teorias pretendo lembrar apenas que suas observações foram abstraídas de um círculo muito restrito de obras de arte, embora contenham *amiúde* muitas coisas instrutivas. Estas obras de arte eram exatamente as que se considerava as autenticamente belas, mesmo que sempre constituíssem uma pequena parcela da esfera artística. Vistas por outro lado, boa parte de tais determinações são reflexões muito triviais que em sua *generalidade* não levam a nenhuma verificação do *particular*, embora seja disso que principalmente se trate. A epístola de Horácio, anteriormente mencionada, está cheia delas e é por isso um livro que atende a todo mundo, embora por isso mesmo contenha muitos enunciados insignificantes: "*omne tulit punctum*"[3] etc., bem como doutrinas proverbiais: "fica na terra e nutre-te honradamente". Tais preceitos estão corretos em sua universalidade, mas carecem das determinações concretas que importam no agir. – Um outro tipo de interesse dessas teorias não consiste na finalidade expressa de propiciar diretamente a produção de obras de arte autênticas, |32| mas na intenção de formar o juízo sobre obras de arte e, de modo geral, *formar o gosto*. Exemplos deste tipo de obras que em sua época eram muito lidas são: *Elementos de Crítica* (1762) de Home[4], os escritos de

3. Em latim no original: "alcançou o fim que se tem em vista". O texto integral da passagem que se encontra em *Ars Poetica*, 343, é: "*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*" (alcançou o fim em vista quem juntou o útil ao agradável) (N. da T.).

4. *Elements of Criticism* de Henry Home (1696-1782), filósofo escocês.

Batteux[5] e *Introdução às Ciências do Belo* (4 vols., 1756-1758.), de Ramler[6]. Segundo esta perspectiva o gosto é aquilo que se refere à disposição, ao tratamento, ao que é conveniente e culto quanto à aparição [*Erscheinung*] exterior de uma obra de arte. Mais adiante, aos princípios do gosto se acrescentaram opiniões que pertenciam antes à psicologia e que foram extraídas de observações empíricas sobre as capacidades e atividades da alma, sobre as paixões e sua provável intensificação, conseqüências e assim por diante. No entanto, a verdade é que sempre cada homem julgará obras de arte, caracteres, ações e acontecimentos na medida de seus conhecimentos e de seu ânimo. E uma vez que a formação do gosto apenas se dirigia ao que era exterior e escasso e, além do mais, tomava igualmente suas prescrições apenas de um círculo estreito de obras de arte e de uma formação estreita do entendimento e do ânimo, sua esfera era insuficiente e incapaz para capturar o que é interior e verdadeiro e para aguçar o olhar na consideração das obras de arte.

Em geral, tais teorias procedem da mesma maneira que as outras ciências não filosóficas. O conteúdo que submetem à reflexão é tomado de nossa representação como algo dado; a partir disso, é questionada a natureza desta representação, já que surge a necessidade de determinações mais precisas, as quais são igualmente encontradas em nossa representação e verificadas em definições a partir dela.|33| Ocorre que por meio disso nos encontramos imediatamente num terreno incerto, submetido à controvérsia. De início poderia até parecer que o belo é uma representação totalmente simples. Mas logo se vê que nele podem ser encontrados vários lados, e que um autor salienta um deles, um segundo autor um outro, ou ainda, caso os mesmos pontos de vista sejam investigados, nasce uma disputa em torno da questão de qual lado deve ser tratado como o essencial.

Neste sentido, espera-se da completude científica a enumeração e crítica das diferentes definições sobre o belo. Não queremos fazê-lo nem por causa do interesse *histórico* nem em vista da *completude* histórica, isto é, para conhecer toda sorte de sutilezas em termos de definições. Queremos apenas, a título de exemplo, pôr em relevo alguns modos de consideração recentes e interessantes que mais imediatamente apontam para o que de fato reside na Idéia do belo. Para esta finalidade, lembraremos especialmente da definição do belo dada por Goethe, incorporada por *Meyer* em sua *História das Artes Plásticas na Grécia*[7], onde aparece igualmente a referência ao modo de reflexão de Hirt, embora ele não seja citado.

5. Charles Batteux (1713-1780), esteta francês.
6. Karl Wilhelm Ramler (1725-1798); a obra citada *Einleitung in die schönen Wissenschaften* é a tradução do texto de Batteux, *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature* [*Curso de Belas-letras ou Princípios da Literatura*], Paris, 1747-1750, 5 vols.
7. Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (continuada por Fr. W. Riemer), Dresden, 1824-1836, 3 vols.

Hirt[8], um dos maiores e verdadeiros conhecedores de arte de nosso tempo, defende que a base para um correto julgamento do belo artístico e para a formação do gosto é o conceito de *característico*. Ele chegou a este resultado em seu artigo sobre o belo artístico (*Die Horen*, 1797, 7º fascículo), depois de ter tratado do belo nas diferentes artes. Ele define o belo como "o que é completo, que é ou pode ser um objeto para o olhar, para o ouvido ou para a imaginação". O que é completo, por sua vez, ele define como o que "corresponde a fins, o que a natureza ou a arte se propõem na formação do objeto |34| – no que se refere ao gênero e à espécie". Para formar nosso juízo sobre a beleza devemos, portanto, dirigir nossa atenção, tanto quanto possível, para os traços individuais que constituem um ente. Pois são estes traços que exatamente constituem o característico no objeto. Continuando, ele concebe o caráter, enquanto norma artística, "como aquela individualidade determinada pelas exigências de um objeto previamente imaginado, segundo a qual se distinguem Formas, movimento, gestos, feição, expressão, cores locais, luz, sombra, claro-escuro e postura". Esta formulação já é mais significativa do que outras definições. Mas, se continuarmos o questionamento do característico, temos de identificar *primeiramente* seu *conteúdo*. Ele consiste, por exemplo, na sensação [*Empfindung*], situação, acontecimento, ação e indivíduo determinados. *Em segundo lugar*, temos o modo segundo o qual o conteúdo é exposto. A norma artística que se reporta ao característico se relaciona a esse tipo de exposição, na medida em que requer que todo o particular sirva no modo de expressão à designação determinada de seu conteúdo e que seja um elo na expressão do mesmo. A determinação abstrata do característico se refere, pois, à conformidade a fins, onde o particular salienta efetivamente o conteúdo que deve ser exposto na configuração artística. Se quisermos esclarecer este pensamento de modo totalmente popular, a limitação que nele reside é a seguinte. Vejamos o caso do drama. Uma ação constitui o conteúdo; o drama deve expor como esta ação acontece. Mas os homens fazem muitas coisas; eles conversam, almoçam, dormem, se vestem, falam isso ou aquilo e assim por diante. Entretanto, tudo o que não está em relação imediata com aquela ação determinada, enquanto conteúdo autêntico, deve ser excluído, de tal sorte que em referência à ação não permaneça nada que não signifique algo. Igualmente poderíamos na pintura, que só apreende um momento daquela ação, acolher da ampla ramificação do mundo exterior uma quantidade de circunstâncias, pessoas, posturas e outros evento |35| que naquele momento não possuem relação com a ação determinada e que não são úteis para o caráter marcante da mesma. No entanto, segundo a determinação do característico, somente deve figurar na obra de arte aquilo que faz parte do fenômeno e, essencialmente, aquilo que faz parte da

8. Aloys Hirt (1759-1839), teórico da arte e historiador da arte berlinense (N. da T.).

expressão pertencente apenas a este conteúdo. Nada deve mostrar-se ocioso e supérfluo.

Esta é uma determinação muito importante que, em certa medida, se justifica. No entanto, em sua obra já mencionada, Meyer crê que esta visão passou sem deixar rastros e, segundo sua opinião, para o bem da arte. É que ele pensa que aquela representação iria provavelmente conduzir ao caricatural. Este juízo de Meyer contém desde logo o equívoco de julgar que em tal verificação do belo se trata de *conduzir*. A filosofia da arte não se ocupa com prescrições para os artistas, assim como não pretende fornecer-lhes regras, mas precisa descobrir o que é o belo em geral e como ele se mostrou no que existe, nas obras de arte. Além do mais, a definição de Hirt certamente engloba em si mesma o caricatural, já que a caricatura também pode ser característica, embora deva logo ser dito que na caricatura o caráter determinado foi levado ao exagero e é como se fosse um excesso do característico. Mas o excesso já não é propriamente o necessário para o característico, e sim uma retomada enfadonha, por meio da qual o característico pode até mesmo ser desnaturado. Além disso, o caricatural apresenta-se como o característico do feio, o qual certamente é uma desfiguração. O feio, por seu lado, refere-se mais imediatamente ao conteúdo, de tal modo que é possível dizer que o princípio do característico não exclui o feio e sua exposição como determinação fundamental. A definição de Hirt não dá nenhuma informação pormenorizada sobre o conteúdo do belo e sobre o que no belo artístico deve e não deve ser caracterizado.|36| Ela apenas anuncia de modo abstrato uma determinação formal a este respeito, que, contudo, contém em si mesma elementos verdadeiros.

Para continuar a questão, ainda perguntamos: afinal, o que Meyer contrapõe àquele princípio da arte de Hirt, o que ele privilegia? Em primeiro lugar, ele só trata do princípio das obras de arte nos antigos que, porém, deve conter a determinação do belo em geral. Nesse momento começa a falar da determinação que Mengs[9] e Winckelmann oferecem do ideal. E assim ele declara que não pretende rejeitar nem aceitar totalmente esta lei da beleza e que, em contrapartida, não vê dificuldades em aderir à opinião de um ilustre crítico de arte (Goethe), na medida em que a opinião deste crítico é determinante e parece estar mais perto da solução do enigma. Goethe diz: "O supremo princípio dos antigos era *o significativo*, mas o mais alto resultado de um *tratamento* afortunado foi o *belo*." Se examinarmos mais atentamente o que reside neste enunciado, teremos novamente duas coisas: o conteúdo, a coisa e o modo de exposição. Numa obra de arte partimos daquilo que nos é apresentado de modo imediato e somente então perguntamos por sua significação ou conteúdo. A

9. Anton Raphael Mengs (1728-1779), pintor e teórico da arte.

exterioridade em sua imediatez não tem valor para nós, mas admitimos que por trás dela haja algo de interior, um significado, por meio do qual a aparição exterior [*Außenerscheinung*] é espiritualizada. A exterioridade aponta para o que é sua alma. E isso porque um fenômeno que significa algo não se representa a si mesmo e o que é na sua exterioridade, mas representa outra coisa. O símbolo, e de modo mais claro, a fábula, cuja moral e ensinamento constituem o seu significado, são exemplos disso. Cada palavra já aponta para um significado e não vale por si mesma. Do mesmo modo o olho humano, o rosto, a carne, a pele, toda a forma deixa transparecer espírito e alma. O significado é, neste caso, sempre algo de mais amplo do que aquilo que se mostra no fenômeno imediato.|37| É deste modo que a obra de arte deve ter significado, não devendo esgotar-se somente nas linhas, curvaturas, superfícies, concavidades, entalhes de pedra, cores, sons, ressonância de palavra, ou em qualquer outro material utilizado. É preciso que ela manifeste uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito. É isso que denominamos como sendo justamente o significado da obra de arte.

Portanto, mediante esta exigência de significação de uma obra, quase nada de muito novo ou de diferente foi acrescentado ao princípio do característico de Hirt.

De acordo com esta concepção, caracterizamos o belo como consistindo num elemento interior, num conteúdo, e num elemento exterior que significa esse conteúdo. O interior aparece no que é exterior e se dá a conhecer através do mesmo, ao passo que o exterior aponta por si próprio para o que é interior. Todavia, não podemos nos aprofundar nesta questão.

c) A maneira anterior deste teorizar assim como aquelas regras práticas foram então na Alemanha violentamente descartadas, especialmente a partir do surgimento de uma poesia verdadeira e viva. O direito do gênio, as suas obras e os efeitos delas foram afirmados contra as pretensões presunçosas daquelas legislações e vastas torrentes de teorias. A partir desta base de uma arte própria, autêntica e espiritual, bem como de sua simpatia e penetração, decorreu a receptividade e liberdade de também fruir e reconhecer as grandes obras de arte há muito tempo disponíveis do mundo moderno, da Idade Média ou também dos povos totalmente estranhos da Antigüidade (as da Índia, por exemplo). Estas obras não nos são decerto familiares por pertencerem a outras épocas e nações estrangeiras. No entanto, somente por causa do preconceito da teoria, estas obras, que apesar de sua estranheza são *Conteúdo* comum de todos os homens, podiam ser taxadas como sendo produções de um gosto bárbaro e ruim. Este reconhecimento em geral de obras de arte, que eram excluídas do círculo |38| e das Formas daquelas que foram principalmente colocadas como fundamento para as abstrações da teoria, levou primeiramente ao reconhecimento de um tipo singular de arte, *a arte romântica*. E então foi necessário

apreender o conceito e a natureza do belo de um modo mais profundo do que aquelas teorias o puderam. A isso se uniu o fato de que o conceito para si mesmo, o espírito pensante, também se reconheceu mais profundamente, por seu lado, na filosofia, tendo sido imediatamente levado a tomar a arte de um modo mais fundamental.

Portanto, os próprios momentos deste trajeto mais universal fizeram com que aquele tipo de reflexão sobre arte se tornasse antiquado em seu modo de teorizar, tanto em seus princípios quanto em seu modo de execução. Somente a *erudição* da história da arte manteve seu valor permanente e deverá mantê-lo tanto mais quanto, em virtude da ampliação acima referida da receptividade espiritual, seu horizonte se alargar em todos os sentidos. Sua tarefa e ofício consiste na apreciação estética de obras de arte individuais e no conhecimento das circunstâncias históricas que condicionam a obra de arte externamente. Trata-se de uma apreciação que é feita com espírito e senso, apoiada em conhecimentos históricos, que por si mesmos permitem penetrar em toda a individualidade de uma obra de arte. Foi o que fez Goethe, por exemplo, que escreveu muito sobre arte e obras de arte. O autêntico teorizar não é a finalidade deste modo de reflexão, embora ele possa cair inconscientemente nele. Aliás, freqüentemente ele é feito com princípios e categorias abstratos. Entretanto, se não quisermos aí permanecer, mas somente ficar com aquelas exposições concretas diante dos olhos, há que convir que pelo menos este modo de reflexão fornece para a filosofia da arte os documentos visuais [*anschaulich*] e as provas, cujo detalhe especialmente histórico a filosofia não pode investigar.

Este seria o primeiro modo de reflexão sobre a arte: o que parte do particular e do existente.

|39| 2. Neste contexto é essencial distinguir o lado oposto, a saber, a reflexão totalmente teórica, a que se esforça por conhecer o belo como tal a partir dele mesmo e por fundamentar sua *Idéia*.

É sabido que foi Platão o primeiro a estabelecer de um modo mais profundo a exigência de que a reflexão filosófica conhecesse os objetos não em sua *particularidade*, mas em sua *universalidade*, em seu gênero, em seu ser em-si-e-para-si. Defendia que as boas ações, as verdadeiras opiniões, as belas pessoas ou obras de arte, enquanto *particulares* não são verdadeiras, e sim o *bom*, o *belo*, o *verdadeiro ele mesmo*. Se, com efeito, o belo deve ser conhecido segundo sua essência e conceito, isso só pode ocorrer através do pensamento conceitual. É assim que a natureza lógico-metafísica *da Idéia em geral* bem como da *Idéia do belo* em particular entram na consciência pensante. Esta consideração do belo por si mesmo pode em sua Idéia reconduzir a uma metafísica abstrata. E mesmo que tomemos Platão como fundamento e guia, a abstração platônica não pode ser satisfatória, até mesmo para

a Idéia lógica do belo. Devemos concebê-la de um modo mais profundo e mais concreto, pois a falta de conteúdo inerente à idéia platônica não mais satisfaz as necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito atual. É claro que também na filosofia da arte necessitamos partir da Idéia do belo, mas não devemos somente nos ater àquele modo abstrato de filosofar das idéias platônicas, que representam só o começo do filosofar sobre o belo.

3. O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados, na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. Somente assim é compreendido em sua verdade em si e para si. Pois, por um lado, é fértil a partir de si mesmo em vista da esterilidade |40| da reflexão unilateral, uma vez que necessita se desenvolver segundo seu próprio conceito numa totalidade de determinações. E assim ele próprio, do mesmo modo que sua explicação, contém a necessidade de suas particularidades e a necessidade do progresso e da transição delas. Por outro lado, as particularidades, para as quais transitamos, trazem em si mesmas a universalidade e essencialidade do conceito, e aparecem como sendo as particularidades próprias deste conceito. Os modos de reflexão mencionados até agora carecem destas duas coisas, razão pela qual somente aquele conceito completo conduz aos princípios substanciais, necessários e totais.

III. Conceito do Belo Artístico

Após estas observações preliminares, nos aproximamos, pois, de nosso autêntico objeto, a filosofia do belo artístico, e uma vez que nossa empresa consiste em tratá-lo cientificamente, temos de começar com o seu *conceito*. Somente depois de termos estabelecido este conceito podemos expor a divisão e, assim, o plano do todo da ciência; pois se uma divisão não deve ser feita apenas de um modo exterior, como acontece com reflexões não filosóficas, ela deve encontrar seu princípio no conceito do próprio objeto.

Diante de tal exigência surge de imediato a pergunta: de onde tiramos tal conceito? Se começamos com o próprio conceito de belo artístico, este passa a ser imediatamente uma *pressuposição* e uma mera hipótese; o método filosófico, contudo, não admite meras hipóteses, pois o que para ele tem validade, deve ter a sua verdade provada, isto é, deve ser mostrado como necessário.

Gostaríamos de tratar com poucas palavras esta dificuldade própria à introdução a toda disciplina filosófica considerada de um modo autônomo por si mesma.

No caso do objeto de toda ciência,|41| duas coisas inicialmente se impõem à consideração: em primeiro lugar, que um tal objeto *é*, e, em segundo lugar, o *que* ele é.

Sobre o primeiro ponto levantam-se poucas dificuldades nas ciências comuns. Poderia inclusive parecer risível se para a astronomia e para a física fosse imposta a exigência de provar que existe o sol, o firmamento, os fenômenos magnéticos etc. Nestas ciências, que se ocupam com algo que existe sensivelmente diante de nós, os objetos são tomados da experiência externa e, em vez de *demonstrá-los*, considera-se suficiente *mostrá-los*. Contudo, mesmo no interior das disciplinas não filosóficas podem emergir dúvidas sobre a existência [*Sein*] de seus objetos; por exemplo, na psicologia ou doutrina do espírito, pode surgir a dúvida acerca da *existência* de um espírito, de uma alma, isto é, de algo que é diferente daquilo que é material, de algo subjetivo que é por si autônomo, ou, ainda, na teologia pode-se questionar acerca da existência de um *Deus*. Se, além do mais, os objetos são de tipo subjetivo, isto é, somente existem no espírito e não externamente como objetos sensíveis, então sabemos que no espírito só existe o que ele produziu através de sua atividade. Assim, apresenta-se imediatamente o elemento contingente: se os homens produziram ou não esta representação interior ou intuição e, caso a tenham realmente produzido, se eles também não fizeram desaparecer tal representação ou, ao menos, a rebaixaram a uma *representação* meramente *subjetiva*, cujo conteúdo não possui um ser em si e para si. O belo, por exemplo, foi freqüentemente visto como não necessário em si e para si na representação, mas somente como um mero agrado subjetivo, uma sensação [*Sinn*] apenas casual. Já nossas intuições, observações e percepções exteriores são muitas vezes ilusórias e errôneas, mas mais ainda o são as representações interiores, mesmo que elas possuam em si mesmas a maior vitalidade e nos arrebatem irresistivelmente para a paixão.

Essa dúvida sobre a existência ou não de um objeto |42| da representação ou intuição interiores, essa contingência da consciência subjetiva de tê-lo gerado em si mesma e a dúvida sobre a correspondência do objeto em seu em-si-e-para-si com a maneira de concebê-lo, suscita no homem precisamente a mais alta necessidade científica. Tal carência exige que o objeto, mesmo que pareça ser ou existir de fato, seja indicado ou comprovado em sua necessidade.

Nessa prova o objeto é desenvolvido cientificamente e de modo verdadeiro, e assim é imediatamente satisfeita a outra questão, acerca do *que* um objeto é. Essa discussão, contudo, nos afastaria muito de nosso assunto. Por isso, indicaremos apenas o que se segue.

Se a necessidade de nosso objeto, o belo artístico, deve ser mostrada, teria de ser provado que a arte ou o belo são um resultado de algo anterior que, observado em seu verdadeiro conceito, conduz com necessidade científica ao conceito da bela arte. Mas se começamos pela *arte* – queremos tratar de *seu* conceito e da realidade deste, mas não do que antecedeu em sua essência seu autêntico conceito – ela tem

para nós, enquanto objeto especificamente científico, um pressuposto. Este pressuposto está fora de nossa consideração e é tratado cientificamente como um outro conteúdo numa outra disciplina filosófica. Não resta mais nada, portanto, a não ser aceitar o conceito da arte, por assim dizer, *lematicamente*. Isto é o que ocorre com todas as ciências filosóficas *particulares*, quando são tratadas de modo isolado. Pois somente a filosofia em seu conjunto é o conhecimento do universo como *uma* totalidade orgânica em si mesma, que se desenvolve a partir de seu próprio conceito e, em sua necessidade de se relacionar consigo mesma como um todo que retorna a si, se une a si como *um* mundo da verdade. No coroamento desta necessidade científica |43| cada parte singular é igualmente, por um lado, um círculo que retorna a si, ao mesmo tempo que, por outro lado, mantém imediatamente um vínculo necessário com outros âmbitos. Trata-se tanto de um retroceder, do qual cada parte singular se origina, como de um progredir, para onde ela própria se dirige e isso na medida em que de novo gera fecundamente outra coisa a partir de si e a faz surgir para o conhecimento científico. No momento, não é nossa finalidade demonstrar a Idéia do belo, que é nosso ponto de partida, isto é, deduzi-la segundo a necessidade dos pressupostos que antecedem as ciências, de cujo seio ela nasce. Tal trabalho é próprio de um desenvolvimento enciclopédico de toda a filosofia e de suas disciplinas particulares. Para nós o conceito do belo e da arte são um pressuposto dado pelo sistema da filosofia. Entretanto, dado que não podemos discutir aqui este sistema e a relação da arte com o mesmo, não temos ainda diante de nós o conceito do belo *de modo científico*. Apenas seus elementos e aspectos se apresentam para nós, isto é, segundo o modo como já se encontram na consciência comum ou foram anteriormente afirmados nas diferentes concepções do belo e da arte. Somente a partir deste ponto poderemos refletir de maneira mais fundamental sobre aquelas opiniões, tendo em vista alcançar a vantagem de obter primeiramente uma representação universal de nosso objeto, bem como, mediante uma breve crítica, promover uma familiaridade prévia com as condições mais altas com as quais nos ocuparemos em seguida. Neste sentido, nossa última consideração introdutória representará como que o anúncio da exposição da questão mesma e terá por finalidade um sumário e uma orientação gerais em vista do autêntico objeto.

|44| Concepções Usuais da Arte

Quanto à concepção usual da obra de arte, o que conhecemos em primeiro lugar envolve as três seguintes determinações:

1. A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana.

2. Ela é feita essencialmente *para* o homem e, na verdade, extraída em maior ou menor grau do sensível, pois se destina aos *sentidos* do homem.
3. Ela possui uma *finalidade* em si mesma.

1. A Obra de Arte como Produto da Atividade Humana

No que toca ao primeiro ponto, que diz respeito à obra de arte como produto da atividade humana, temos

a) A consideração que afirma a possibilidade desta atividade, enquanto produção *consciente* de algo exterior, poder ser objeto de *saber* e de *prescrição*, e ser aprendida e seguida por outros. Pois o que um homem faz, o outro também é aparentemente capaz de fazer ou imitar, desde que conheça a espécie de procedimento, de modo que, possuindo-se uma familiaridade universal com as regras de produção artística, seria apenas questão do bel-prazer universal executar o mesmo e produzir obras de arte. Neste sentido, nasceram as teorias acima discutidas que fornecem regras e preceitos voltados para uma execução prática. Mas o que pode ser executado por meio de tais indicações só pode ser algo formalmente regrado e mecânico. Pois somente o que é mecânico tem esse caráter tão exterior, de modo que para acolhê-lo na representação e executá-lo são necessárias apenas uma atividade volitiva totalmente vazia e uma habilidade, a qual não precisa conter em si mesma nada de concreto, nada que seja prescrito por regras universais. Tal situação pode ser constatada de modo mais vivo quando tais prescrições não se limitam ao que é puramente exterior |45| e mecânico, mas se estendem pela atividade espiritual e artística plena de conteúdo. Neste âmbito as regras contêm somente generalidades indeterminadas, por exemplo: o tema deve ser interessante, deve-se fazer com que cada um fale de acordo com sua classe, idade, sexo e situação. Se as regras aqui bastassem, seus preceitos deveriam imediatamente poder ser dispostos com tal certeza que pudessem ser executados sem nenhuma atividade espiritual ulterior própria, exatamente segundo o modo como foram expressos. Contudo, abstratas em seu conteúdo, tais regras se mostram, por isso, totalmente inadequadas em sua pretensão de achar que são capazes de preencher a consciência do artista; pois a produção artística não é uma atividade formal segundo determinidades dadas, mas, enquanto atividade espiritual, necessita trabalhar a partir de si mesma e precisa trazer à intuição espiritual um Conteúdo bem mais rico e diferente e figurações bem mais abrangentes e individuais. No pior dos casos, aquelas regras, desde que contenham algo de determinado e, logo, algo que sirva praticamente, podem fornecer apenas orientações destinadas a circunstâncias totalmente exteriores.

b) Por tudo isso, a tendência indicada foi totalmente abandonada, embora se tenha novamente incorrido no pólo oposto. E isso porque a obra de arte, na verdade, não foi mais vista como produto de uma atividade *universal humana*, e sim como uma obra de um espírito totalmente *dotado de modo peculiar* que, entretanto, dá livre curso *apenas* à sua particularidade e a uma energia natural específica. Na sua produção instintiva ele deve ser totalmente isento de seguir normas válidas universalmente bem como da ingerência da reflexão consciente, da qual ele deve inclusive ser preservado, uma vez que suas produções serão inevitavelmente tornadas impuras e deterioradas por uma tal consciência. Sob este aspecto definiu-se a obra de arte como produto do *talento* e do *gênio* e, principalmente, ressaltou-se o lado natural que o talento e o gênio trazem consigo. Em parte, com razão.|46| Pois talento é uma aptidão específica, gênio uma aptidão universal, sendo que o homem não tem poder de atribuí-lo a si *somente* por meio de sua própria atividade autoconsciente. Mais tarde falaremos disso com mais detalhes.

Aqui basta mencionar apenas o lado falso desta opinião, a qual considera não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria atividade. Segundo este ponto de vista, a produção do talento e do gênio aparece somente como um *estado* em geral e, de modo mais preciso, como estado do *entusiasmo*. Considera-se que o gênio é neste estado em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrafa de champanhe. Tal opinião surgiu na Alemanha na época do assim chamado *período do gênio*, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então, pelas de Schiller[10]. Em suas primeiras obras estes poetas partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época eram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas, no que também ultrapassaram amplamente outras. Não pretendo, contudo, esmiuçar as confusões que imperaram sobre o conceito de entusiasmo e de gênio, e sobre a confusão que ainda hoje impera acerca do que o entusiasmo por si mesmo é capaz de gerar. O essencial é guardar unicamente o seguinte parecer: embora o talento e o *genius* do artista tenham também em si mesmos um momento natural, eles necessitam essencialmente da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir. Pois está claro que um aspecto central desta produção é um trabalho exterior, na medida em que a obra de arte tem um lado puramente técnico, que se estende até o artesanal, especialmente na arquitetura e na escultura, menos na pintura e na música e menos ainda na poesia. A habilidade, |47| neste caso, não requer entusiasmo, mas somente reflexão, trabalho árduo e exercí-

10. Hegel refere-se ao movimento pré-romântico *Sturm und Drang* [*Tempestade e ímpeto*] (N. da T.).

cio. Esta habilidade é necessária ao artista para que possa dominar o material externo e não ser obstado por sua aspereza.

Além disso, quanto mais alto se situa o artista, mais consistente deve ser sua exposição das profundezas do ânimo e do espírito, as quais não são imediatamente conhecidas, sendo que podem apenas ser fundadas pelo fato de que o próprio espírito se dirige ao mundo exterior e interior. É por sua vez pelo *estudo* que o artista toma consciência deste Conteúdo e conquista a matéria e o Conteúdo de suas concepções.

Na verdade, neste contexto uma arte necessita de mais consciência e conhecimento de um tal Conteúdo do que outra. A música, por exemplo, que somente se ocupa com o movimento totalmente indeterminado do interior espiritual, com o ressoar por assim dizer do sentimento destituído de pensamento, tem pouca ou nenhuma necessidade de matéria espiritual na consciência. O talento musical se anuncia, por isso, geralmente na juventude muito precoce, em cabeças ainda vazias e em ânimos pouco exercitados, sendo que pode muito cedo já ter chegado a uma altura bastante significativa, antes mesmo de ter experimentado espírito e vida. Já vimos muitas vezes uma enorme virtuosidade na composição e execução musical subsistir ao lado de uma escassez significativa de espírito e caráter. – Bem diverso é o caso da poesia. Nela se trata da exposição cheia de conteúdo e pensamentos feita pelo homem, de seus interesses profundos e das potências que o movem. O espírito e o próprio ânimo na poesia devem ser rica e profundamente formados pela vida, experiência e reflexão, antes que o gênio possa realizar algo de maduro, cheio de substância e em si mesmo acabado. Os primeiros produtos de Goethe e de Schiller são de uma tal imaturidade, até mesmo de uma crueza e barbaridade, que chegam a assustar. O fato de a maior parte daquelas tentativas conter uma massa preponderante de elementos totalmente prosaicos e em parte frios e rasos |48| se opõe especialmente à opinião comum de que o entusiasmo está ligado ao fogo da juventude e à época juvenil. Somente a idade madura destes dois gênios nos presenteou com obras profundas e consistentes, decorrentes de verdadeiro entusiasmo e, do mesmo modo, completamente acabadas na Forma. Deles podemos dizer que foram os primeiros que souberam dar à nossa nação obras poéticas e são nossos poetas nacionais, assim como apenas o velho Homero buscou inspiração para seus cantos imortais e eternos e os produziu.

c) Um *terceiro* ponto de vista relacionado à representação de obras de arte como um produto da atividade humana se refere à posição da obra de arte em relação aos fenômenos exteriores da natureza. Sobre este ponto, a consciência comum tomou como evidente a opinião segundo a qual o produto da arte humana está *aquém* do produto natural. Pois a obra de arte não possui sentimento [*Gefühl*] em si

mesma e nem vida; pelo contrário, vista como objeto exterior, é algo morto. Costumamos valorizar o vivo mais do que o morto. Ora, é evidente que a obra de arte não tem movimento próprio nem é viva. O vivente natural é uma organização realizada conforme a fins em suas mínimas partes, tanto interna quanto externamente. Em contrapartida, a obra de arte só alcança aparência de vitalidade em sua superfície; interiormente, contudo, é pedra, madeira, tela, ou, como na poesia, representação que se exterioriza no discurso e nas letras. Mas não é este aspecto da existência exterior que torna uma obra um produto da bela arte; ela só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espiritual e somente expõe aquilo que é formado em sintonia com o espírito. Na obra de arte o interesse humano, o valor espiritual que existe num acontecimento, num caráter individual, numa ação em sua trama e em seu desenlace é apreendido e se sobressai de modo mais puro e transparente do que no terreno da restante efetividade não artística. |49| Por isso, a obra de arte está acima do produto natural, que não fez esta passagem pelo espírito. Assim, por exemplo, uma paisagem apresentada com sentimento e conhecimento pela pintura, como obra do espírito, assume uma posição superior à paisagem meramente natural. Pois tudo o que é espiritual é melhor do que qualquer produto natural. Aliás, nenhum ser natural expõe ideais divinos, como a arte o faz.

Mas o espírito também sabe conferir *duração*, do ponto de vista da existência exterior, àquilo que retira de seu próprio interior e coloca nas obras de arte. A vitalidade singular da natureza, em contrapartida, é passageira e efêmera, mutável em seu aspecto, enquanto que a obra de arte se mantém, mesmo que sua verdadeira vantagem perante a efetividade natural não seja a mera duração, mas o realce da animação espiritual.

Esta posição superior da obra de arte é, no entanto, novamente colocada em dúvida por uma outra concepção da consciência comum. Pois considera-se que a natureza e suas criações são obras de Deus, criadas por sua bondade e sabedoria. O produto artístico, em contrapartida, é *apenas* uma obra humana, feita pelo conhecimento humano e por mãos humanas. Nesta oposição entre a produção natural, enquanto criação divina, e a atividade humana enquanto finita reside imediatamente o equívoco como se Deus *não* atuasse no homem e por meio do homem, mas somente restringisse o campo desta ação à natureza. Esta falsa opinião deve ser totalmente afastada se quisermos chegar ao verdadeiro conceito da arte. Deve-se até contrapor-lhe o parecer oposto, que afirma Deus ser mais honrado naquilo que o espírito faz do que nos produtos e formações da natureza. No homem não há apenas coisas divinas, mas o divino é no homem de tal Forma ativo que ele é, de um modo muito diferente e superior, mais adequado à essência de Deus do que quando se manifesta

na natureza.|50| Deus é espírito e só no homem o meio por onde o divino passa tem a Forma do espírito consciente, que se produz de modo ativo. Na natureza, porém, este meio é sem consciência, sensível e exterior e, em termos de valor, está muito aquém da consciência. Assim, Deus é tão ativo na produção artística quanto nos fenômenos da natureza. O divino, porém, adquiriu um ponto de passagem correspondente à sua existência [*Existenz*] no modo como se deixa conhecer na obra de arte, ao ser esta gerada pelo espírito, ao passo que a existência [*Dasein*] na sensibilidade sem consciência da natureza não é um modo de aparecer adequado ao divino.

d) Para que se possa tirar uma conclusão mais profunda do que se viu até agora e tendo em vista que a obra de arte como produção do espírito é feita pelo homem, coloca-se, afinal, a questão de saber qual é a *necessidade* que leva o homem a produzir obras de arte. Por um lado, esta produção pode ser vista como um mero jogo do acaso ou capricho, que tanto pode ser executada como abandonada, já que haveria ainda outros e mesmo melhores meios de realizar o que a arte almeja; além disso, o homem traz consigo outros interesses ainda mais altos e mais importantes que a arte não é capaz de satisfazer. Por outro lado, a arte parece provir de um impulso mais alto e satisfazer necessidades superiores e, mesmo em certas épocas, até as mais altas e absolutas, na medida em que está ligada a concepções de mundo as mais universais e aos interesses religiosos de épocas e povos inteiros. – Não podemos ainda responder completamente a esta questão acerca da necessidade não casual, mas absoluta da arte, uma vez que ela é mais concreta do que a resposta que poderia ser dada neste momento. Devemos, por isso, nos contentar em estabelecer somente o seguinte.

A necessidade universal e absoluta, da qual a arte brota (sob seu aspecto formal), tem sua origem no fato do homem ser uma consciência *pensante*, |51| isto é, que ele faz a partir de si mesmo *para si* o que ele é e o que em geral é. As coisas naturais são apenas *imediatamente* e *uma vez*, mas o homem como espírito se *duplica*, na medida em que primeiramente, como as coisas naturais, *é*, mas logo é igualmente *para si*, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito. Esta consciência de si o homem adquire de dois modos: *em primeiro lugar pela teoria*, na medida em que precisa, no interior, tornar para si consciente o que na alma humana [*Menschenbrust*] se move e o que nela agita e impulsiona. De modo geral, ele precisa intuir e representar o que o pensamento toma por essencial, precisa fixá-lo e reconhecer apenas a si próprio tanto naquilo que evocou a partir de si mesmo quanto no que recebeu do exterior. – *Em segundo lugar*, o homem torna-se para si através da atividade *prática*, na medida em que possui o impulso de produzir-se e igualmente de reconhecer-se naquilo que lhe é dado imediatamente, naquilo que para ele tem uma existência exterior. Este objetivo ele realiza

mediante a modificação das coisas exteriores, nas quais imprime o selo de seu interior e onde reencontra suas próprias determinações. Como sujeito livre, o homem faz isso para também retirar do mundo exterior sua rude estranheza e para gozar, na forma das coisas, somente uma realidade exterior de si mesmo. O primeiro impulso da criança já traz em si mesmo esta mudança prática das coisas exteriores: o menino atira pedras na água e então admira os círculos que nela se formam, uma vez que constituem uma obra onde ele adquire a intuição de seu ser [*des Seinigen*]. Esta necessidade passa pelos fenômenos mais multiformes e chega até o modo da produção de si mesmo nas coisas exteriores tal como elas estão presentes na obra de arte. Não só com as coisas exteriores o homem procede deste modo, mas igualmente consigo mesmo, com sua própria forma natural que ele não deixa como encontra, mas a modifica intencionalmente. Esta é a causa de todos os enfeites e adornos, mesmo que sejam tão bárbaros, destituídos de gosto, totalmente |52| deformadores ou mesmo perniciosos, como é o caso dos pés das mulheres dos chineses ou de cortes em orelhas e lábios. Apenas nos povos mais educados a mudança da forma, da conduta e de cada modo de expressão provém da formação espiritual.

A necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo [*Selbst*]. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*[11], bem como realiza este ser-para-si [*Fürsichsein*] externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem. Mais tarde veremos sua necessidade específica e sua diferença perante outras ações políticas e morais, a concepção religiosa e o conhecimento científico.

2. *A Obra de Arte como Produção Sensível Dirigida para o Sentido Humano*

Se anteriormente consideramos na obra de arte o aspecto de ser ela feita pelo homem, temos de passar agora para a segunda determinação, que afirma ser ela produzida para o *sentido* do homem e, por isso, em certa medida também extraída do sensível.

a) Esta reflexão deu ocasião para a consideração segundo a qual a bela arte está destinada a suscitar o sentimento, mais precisamente, o sentimento que achamos mais adequado – o sentimento do agrado [*angenehme*]. Neste sentido, a in-

11. O itálico é nosso para marcar a expressão *für sich* (N. da T.).

vestigação das belas artes transformou-se numa investigação a respeito de sentimentos e perguntou-se quais sentimentos devem, afinal, ser suscitados pela arte: |53| temor e compaixão, por exemplo. Buscou-se saber como são agradáveis e como a observação [*Betrachtung*] de um infortúnio pode produzir satisfação. Esta linha de reflexão se inscreve especialmente na época de Moses Mendelssohn[12] e em seus escritos[13] podemos encontrar muitas destas considerações. Tal investigação, porém, não vai muito longe, pois o sentimento é a região nebulosa e indeterminada do espírito. O que é sentido permanece oculto na Forma da subjetividade particular mais abstrata e, por isso, as diferenças no sentimento são totalmente abstratas, não são diferenças da coisa mesma. Temor, angústia, preocupação, susto, por exemplo, são decerto algumas modificações de um e mesmo modo de sentir, embora em parte sejam apenas gradações quantitativas, em parte Formas que não tem nada a ver com seu conteúdo, pois lhe são indiferentes. No temor, por exemplo, algo de existente está presente e suscita um interesse no sujeito, ao mesmo tempo ele vê o negativo se aproximar, ameaçando destruir esta existência; as duas coisas então, este interesse e aquele negativo, ele encontra imediatamente em si mesmo como afecção contraditória de sua subjetividade. Tal temor, porém, não requer por si mesmo nenhum Conteúdo, uma vez que pode acolher em si mesmo as coisas mais distintas e opostas. O sentimento enquanto tal é uma Forma completamente vazia da afecção subjetiva. É claro que esta Forma pode, em parte, ser em si mesma variada – há, por exemplo, a esperança, a dor, a alegria, o prazer –, em parte pode abranger nesta diversidade conteúdos distintos – por exemplo, o sentimento [*Gefühl*] de justiça, o sentimento [*Gefühl*] ético e o sublime sentimento [*Gefühl*] religioso. No entanto, por estar presente em Formas diferentes de sentimento [*Gefühl*], tal conteúdo ainda não vem à luz em sua natureza essencial e determinada. O que resta é minha afecção meramente subjetiva na qual desaparece a coisa concreta ao ser comprimida na esfera mais abstrata. Por isso, a investigação sobre os sentimentos que a arte suscita ou deve suscitar permanece totalmente numa indeterminação e é uma consideração que abstrai justamente do autêntico conteúdo,|54| de sua essência e conceito concretos. A reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e de sua particularidade, em vez de se aprofundar e mergulhar na coisa, na obra de arte, e assim abandonar a subjetividade e seus estados. No sentimento, no entanto, esta subjetividade destituída de conteúdo não só se mantém, mas é a coisa principal, e por isso os homens gostam tanto de sentir.

12. Moses Mendelssohn (1729-1786), figura marcante dos círculos berlinenses da *Aufklärung*, amigo de Lessing (N. da T.).

13. Hegel deve estar pensando sobretudo em *Über die Empfindungen* [*Sobre os Sentimentos*] (1755) e *Betrachtungen über das Erhabene* [*Observações sobre o Sublime*] (1757) (N. da T.).

Por isso, também, tal estudo torna-se cansativo, devido à sua indeterminação e vazio, como desagradável, devido à atenção que dedica a pequenas particularidades subjetivas.

b) Uma vez que a obra de arte não deve suscitar apenas sentimentos em geral, mas apenas sentimentos que decorram do fato de ser ela bela – caso contrário ela teria o mesmo objetivo da oratória, da historiografia e da edificação religiosa, sem nenhuma diferença específica –, a reflexão teve a idéia de procurar também *um sentimento peculiar do belo* e de encontrar um determinado *sentido para ele*. Rapidamente evidenciou-se que tal sentido não é um instinto cego determinado de modo inabalável pela natureza e que em si e para si já distinguiria o belo. Deste modo, exigiu-se uma *formação* para tal sentido, sendo o sentido formado para o belo denominado de *gosto*, que, embora seja uma capacidade de apreensão e discernimento formada para o belo, deveria continuar no modo de um sentimento imediato. Já indicamos anteriormente como teorias abstratas tentaram formar tal sentido do gosto e como ele mesmo permaneceu exterior e unilateral. Na época da vigência daqueles pontos de vista, a crítica *específica* de *obras* de arte *particulares*, deficiente, por um lado, em princípios *universais*, tinha, por outro lado, menos a pretensão de fundamentar um *juízo mais determinado* – pois ainda não existiam os meios para isso – do que de promover a formação do gosto em geral. Esta formação permaneceu, por isso, igualmente indeterminada e somente se esforçava |55| em equipar pela reflexão o sentimento como sentido do belo, de modo que o belo, onde e como ele se apresentasse, pudesse ser imediatamente encontrado. A profundidade da coisa permaneceu inacessível para o gosto, pois uma tal profundidade leva em conta não apenas o sentido e as reflexões abstratas, mas a completa razão e o espírito consistente, enquanto que o gosto apenas se reportava à superfície exterior, onde atuavam os sentimentos e onde se impunham princípios unilaterais. É por isso que o assim chamado bom gosto se amedronta diante de todos os efeitos mais profundos, silencia onde a própria coisa vem à tona e desaparecem os aspectos exteriores e secundários. Pois, onde as grandes paixões e comoções encontram uma alma profunda, não se trata mais de finas distinções de gosto e de seu comércio de varejo com particularidades. O gosto percebe que o *genius* se afasta de tal domínio e, recuando ante a potência do mesmo, perde o controle da situação e não sabe mais o que fazer.

c) Por isso, houve também um recuo diante da consideração de obras de arte que só tinha em vista a formação do gosto e só pretendia mostrar o gosto. No lugar do homem de gosto ou do crítico de arte detentor de gosto surgiu o *conhecedor*. Já falamos que o lado positivo do conhecimento de arte é necessário para a reflexão artística, na medida em que se refere a um conhecimento fundamental de todo o campo do individual em uma obra de arte. Isso porque a obra de arte, dada a sua

natureza ao mesmo tempo material e individual, nasce essencialmente de toda espécie de condições particulares, dentre as quais estão especialmente a época e o lugar de nascimento, a individualidade determinada do artista e, principalmente, o nível de aperfeiçoamento técnico da arte. Para intuir e conhecer um produto artístico de modo determinado e fundamental e, mesmo, para fruí-lo, é imprescindível atentar para todos estes aspectos.|56| É com isso que o conhecimento de arte se ocupa principalmente e devemos aceitar com gratidão tudo o que ele conquista neste campo. Mas, se tal erudição se mostra essencial, ela não pode ser considerada como o único e mais valioso elemento na relação que o espírito estabelece com uma obra de arte e com a arte em geral. Pois o conhecimento de arte, e este é seu ponto fraco, pode prender-se ao estudo dos aspectos puramente exteriores, do que é técnico, histórico e assim por diante, e não perceber muita coisa ou mesmo ignorar por completo a verdadeira natureza da obra de arte. Ele pode, inclusive, julgar depreciativamente o valor de considerações profundas, ao compará-las com conhecimentos puramente positivos, técnicos e históricos. No entanto, se sua natureza for autêntica, o conhecimento de arte se volta ao menos para princípios e conhecimentos determinados e para um juízo com base no entendimento, ao que se junta também a apreciação da obra de arte e as mais precisas distinções de seus diversos aspectos, mesmo que parcialmente exteriores.

d) Após estas observações sobre os modos de consideração, ocasionados pelo fato de a obra de arte enquanto objeto propriamente sensível manter uma relação essencial com o homem enquanto ser sensível, gostaríamos de tratar esse aspecto em sua relação mais essencial com a própria arte, a saber: a) de um lado, tendo em vista a obra de arte como objeto; b) de outro lado, tendo em vista a subjetividade do artista, seu gênio, talento e assim por diante sem entrar, contudo, na questão do que pode, neste contexto, provir apenas do conhecimento da arte em seu conceito universal. Pois aqui ainda não nos encontramos verdadeiramente em fundamento e território científicos; estamos apenas no âmbito de reflexões exteriores.

α) A obra de arte decerto se oferece para a apreensão sensível. Ela é apresentada para a apreensão [*Empfindung*] sensível, exterior ou interior, para a intuição e representação sensíveis,|57| tal como a natureza exterior que nos rodeia ou como nossa própria natureza sensível interior. Mesmo uma fala, por exemplo, pode dirigir-se para o sentimento e a representação sensíveis. Não obstante, a obra de arte enquanto objeto sensível, não é apenas para a apreensão *sensível*, mas a natureza de sua posição é tal que ela, enquanto sensível, é ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Este deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação.

Esta determinação da obra de arte esclarece imediatamente que ela não deve ser de nenhum modo um produto natural e ter vitalidade natural segundo seu lado

natural, mesmo que o produto natural seja menos ou mais valorizado do que a *mera* obra de arte, como se costuma dizer em sentido depreciativo.

Isto porque o sensível da obra de arte somente deve possuir existência na medida em que existe para o espírito do homem, mas não na medida em que existe independente, por si, como sensível.

Se considerarmos mais atentamente de que modo o sensível está presente para o homem, então constataremos que o sensível pode relacionar-se de diferentes modos com o espírito.

αα) A pior apreensão, a maneira menos adequada para o espírito, é a apreensão meramente sensível. Ela consiste primeiramente no mero ver, escutar, tocar e assim por diante, que podem ser exercitados nas horas de distensão espiritual ou mesmo, para muitos, constituir de modo geral um passatempo como quando se caminha ao léu sem pensar em nada e apenas se escuta algo aqui e ali, se olha para cá e para lá e assim por diante. O espírito não se limita à mera apreensão das coisas externas por meio da visão e do ouvido, ele as transforma para o seu interior; o interior que de início ainda é de fato impulsionado na Forma da sensibilidade a se realizar nas coisas, relacionando-se com elas na Forma do *desejo*. Nesta relação de desejo com o mundo exterior, o homem, enquanto ser sensível particular, se coloca diante de coisas igualmente particulares; não se volta a elas no sentido de um ser pensante que possui determinações universais,|58| mas relaciona-se de acordo com seus impulsos e interesses particulares com os objetos igualmente particulares. E assim neles se mantém, ao consumi-los, empregá-los e sacrificá-los para obter sua própria satisfação. Nesta relação negativa, o desejo requer para si não apenas a aparência superficial das coisas externas, mas elas mesmas em sua existência sensível concreta. O desejo não se satisfaria com meras pinturas da madeira que necessita ou com a pintura dos animais que anseia consumir. Do mesmo modo, o desejo não pode deixar o objeto subsistir em sua liberdade, pois seu impulso o impele a suprimir [*aufheben*] igualmente esta autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. Ao mesmo tempo, porém, o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais de sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido.

O homem não mantém com a obra de arte semelhante relação baseada no desejo. Ele permite que ela exista livremente para si como objeto, e se relaciona com ela não segundo o desejo, mas sim como se fosse um objeto existente apenas para o lado teórico do espírito. Por isso, a obra de arte, embora possua existência

[*Existenz*] sensível, não necessita de uma existência [*Dasein*] sensível-concreta e de uma vitalidade natural. Aliás, nem mesmo pode ficar presa a este terreno, na medida em que deve satisfazer apenas interesses espirituais e excluir de si todos os desejos. Também por esta razão o desejo prático considera as coisas naturais particulares orgânicas e inorgânicas superiores às obras de arte, pois podem lhe ser úteis, ao contrário destas que se revelam inúteis e somente podem ser fruídas por outras Formas do espírito.

ββ) Diante da intuição particular sensível e do desejo prático, uma segunda maneira na qual o dado presente no exterior pode ser para o espírito |59| é a pura relação teórica com a *inteligência*. A reflexão teórica sobre as coisas não tem interesse em consumi-las em sua particularidade, nem em satisfazer-se e manter-se sensivelmente por seu intermédio. Interessa-lhe conhecê-las em sua *universalidade*, encontrar sua essência e lei interior e em apreendê-las conforme seu conceito. Por conseguinte, o interesse teórico deixa as coisas particulares como são e recua diante delas como sensíveis particulares, uma vez que não é este aspecto particular sensível que a consideração da inteligência busca. Pois a inteligência racional não pertence, como os desejos, ao sujeito particular enquanto tal, mas somente ao particular como imediatamente universal em si mesmo. Na medida em que o homem se relaciona com as coisas segundo esta universalidade, é a sua razão universal que busca propriamente encontrar a si própria na natureza. Por meio disso, o homem busca restabelecer a essência interior das coisas que a existência sensível não pode imediatamente mostrar, embora esta constitua seu fundamento. Assim como não tem nada em comum com os impulsos dos desejos apenas práticos, a arte também não compartilha do interesse teórico na Forma científica, cuja satisfação é tarefa da *ciência*. Esta pode, na verdade, partir do sensível em sua singularidade e possuir, em seguida, uma concepção de como este elemento singular existe imediatamente em sua cor, forma, grandeza particular e assim por diante. Contudo, tomado isoladamente, este elemento sensível enquanto tal não tem então nenhuma outra relação com o espírito, pois a inteligência se dirige para o que é universal, para a lei, o pensamento e o conceito do objeto. Ela não somente abandona o objeto em sua particularidade imediata, mas o transforma interiormente de um sensível concreto em algo abstrato, algo pensado e, por conseguinte, faz do objeto algo de essencialmente diferente do que ele era em seu aparecer sensível. O interesse artístico, diferentemente da ciência, não age desta forma. Como a obra de arte é um objeto exterior que se manifesta numa determinidade imediata |60| e singularidade sensível, segundo a cor, a forma, o som ou a intuição particular e assim por diante, a reflexão sobre arte não pode

transcender a objetividade imediata que lhe é oferecida e querer captar o conceito desta objetividade como conceito universal, como faz a ciência.

O interesse artístico se distingue do interesse prático do desejo pelo fato de deixar seu objeto subsistir livremente em si mesmo, enquanto o desejo o destrói ao colocá-lo a seu serviço. Em contrapartida, a consideração artística se distingue de modo inverso da consideração teórica da inteligência científica, dado que se interessa pelo objeto em sua existência particular e não age para transformá-lo em seu pensamento e conceito universais.

γγ) Destas observações decorre que o sensível decerto tem de estar presente na obra de arte, mas somente deve aparecer como superfície e *aparência* do sensível. Pois, o espírito não busca no sensível da obra de arte nem a materialidade [*Materiatur*] concreta – a interna completude e expansão empíricas do organismo que o desejo requer –, nem o pensamento universal apenas ideal. O que ele quer é presença sensível que, mesmo devendo permanecer sensível, seja igualmente libertada do esqueleto de sua mera materialidade [*Materialität*]. O sensível na obra de arte foi elevado à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais e a obra de arte se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Ela *ainda não* é puro pensamento, mas apesar da sua sensibilidade, também *não* é *mais* mera existência material, como pedras, plantas e vida orgânica. O sensível na obra de arte já é ele mesmo um ideal [*ideeles*] que, contudo, por não ser o ideal [*ideeles*] do pensamento, ainda existe externamente como coisa. Esta aparência do sensível se apresenta externamente para o espírito |61| como a forma, o aspecto ou o som das coisas, isso quando ele permite que os objetos sejam livremente sem, contudo, descer à sua interioridade essencial, pois assim cessariam completamente de existir para ele como particulares e exteriores. Em vista disso, o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos *teóricos* da *visão* e da *audição*, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte. Pois o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas. O olfato tem a ver com a volatilização material através do ar, o paladar com a dissolução material dos objetos e o tato com o calor, o frio, o liso e assim por diante. Por esta razão estes sentidos não podem relacionar-se com os objetos da arte, que devem manter-se na sua autonomia real e não permitir somente uma relação sensível. Não é o belo da arte que agrada a estes sentidos. Por isso, a arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões e não se deve pensar que é por mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte. Pois, estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim

de garantir, nesta forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito. É neste sentido que o sensível é *espiritualizado* na arte, uma vez que *o espiritual* nela surge como sensibilizado.

β) Justamente por isso um produto da arte existe apenas na medida em que realizou sua passagem pelo espírito e originou-se da atividade produtora espiritual. Isto nos leva a outra pergunta que precisamos responder: como o lado sensível |62| necessário à arte é ativo no artista como subjetividade produtora? – Este modo de produção contém em si mesmo, como atividade subjetiva, exatamente as mesmas determinações que anteriormente encontramos objetivamente na obra de arte. Ele deve ser atividade espiritual que, no entanto, ao mesmo tempo possui em si mesma o momento da sensibilidade e da imediatez. Por um lado, esta atividade não é somente trabalho mecânico, como mera habilidade inconsciente no manejo sensível, nem atividade formal segundo regras fixas a serem aprendidas. Por outro lado, ela também não é uma produção científica, que passa do sensível para representações e pensamentos abstratos ou opera totalmente no elemento do puro pensamento. Pelo contrário, os aspectos espiritual e sensível devem ser uma só coisa na produção artística. Assim, alguém poderia querer adotar o seguinte procedimento nas produções poéticas: que se conceba previamente, na forma de pensamentos prosaicos, o que deverá ser exposto, para só então apresentá-los em imagens, rimas e assim por diante, de tal modo que o imagético, como mero enfeite e adorno, somente é agregado às reflexões abstratas. Tal procedimento somente produziria poesia ruim, pois aqui estaria atuando como atividade *separada* o que na produção só tem valor em sua unidade indivisa. Este produzir autêntico, por outro lado, constitui a atividade da *fantasia artística*. Ela é a racionalidade que, como espírito, somente é na medida em que impele ativamente para a consciência, mesmo que primeiramente exponha o que traz em si mesma na Forma sensível. Esta atividade tem assim Conteúdo espiritual, mas que é figurado sensivelmente, porque somente neste modo sensível pode torná-lo consciente. Podemos compará-la com o modo de agir de um homem experiente, espirituoso e inteligente que, embora conheça profundamente a vida, a substância comum a todos os homens, aquilo que os move e os domina, no entanto, nem submete estes conhecimentos, para si próprios, a regras gerais,|63| nem sabe explicitá-los aos outros por meio de reflexões universais; antes, o que ocupa sua consciência é esclarecido, para si próprio e para os outros, sempre através de casos particulares, efetivos ou inventados, em exemplos adequados e assim por diante. Pois para sua representação tudo se configura em imagens concretas, determinadas segundo o tempo e o espaço, às quais não podem faltar os nomes e uma porção de outras circunstâncias exteriores. Tal tipo de imaginação baseia-se

antes na memória de situações e experiências vividas, ao invés de ser por si mesma criativa. A memória guarda e renova a singularidade e o aspecto exterior da ocorrência de tais fatos, assim como todas as suas circunstâncias, e não permite, em contrapartida, que a universalidade se imponha por conta própria. A fantasia artística produtiva, porém, é a fantasia de um grande espírito e de um grande ânimo, é o conceber e criar representações e figurações, mais precisamente, figurações dos mais profundos e universais interesses humanos numa exposição imagética totalmente determinada e sensível. Segue-se imediatamente que a fantasia, por um lado, repousa decerto num dom natural, no talento em geral, porque seu produzir precisa da sensibilidade. Fala-se também de talentos científicos, mas as ciências pressupõem apenas a aptidão universal para o pensamento que, em vez de se comportar de um modo natural como a fantasia, abstrai precisamente de toda atividade natural. Assim, pode-se dizer com mais razão que não há um talento científico específico, no sentido de um *mero* dom natural. A fantasia, pelo contrário, possui um modo de produção ao mesmo tempo instintivo, na medida em que o imagético e a sensibilidade essenciais da obra de arte devem estar subjetivamente presentes no artista como dom e impulso naturais; como agir inconsciente devem também pertencer ao lado natural do homem. É claro que a capacidade natural não constitui a totalidade do talento e do gênio, uma vez que a produção artística é igualmente de tipo espiritual e autoconsciente, antes a espiritualidade deve apenas, em geral, conter em si mesma um momento da formação e configuração naturais.|64| É por isso que todos podem, em maior ou menor grau, fazer arte, mas para alcançar o ponto em que a arte verdadeiramente começa é necessário talento artístico inato.

Na maior parte das vezes tal talento enquanto disposição natural já se anuncia na precoce juventude e se revela numa ansiedade turbulenta – viva e ativamente – para dar forma de modo imediato a um material sensível determinado, e em considerar esse tipo de expressão e comunicação como o único ou como o principal e o mais adequado. E assim, também a habilidade técnica precoce, quando é exercitada até certo ponto sem esforço, é um sinal de talento inato. Para o escultor tudo se transforma em formas e desde muito cedo ele apanha a argila para dar-lhe forma. As representações de tais talentos, o que os move e estimula internamente, se torna logo figura, desenho, melodia ou poema.

γ) Finalmente, em terceiro lugar, na arte o *conteúdo*, em certo sentido, também é retirado do sensível e da natureza. Ou, em todo caso, mesmo quando o conteúdo também é de tipo espiritual, este apenas estará habilitado quando o espiritual, como nas relações humanas, for exposto na forma dos fenômenos exteriormente reais.

3. Finalidade da Arte

Perguntamos, pois, qual o interesse, a *finalidade* que o homem se propõe na produção de tal conteúdo na Forma de obras de arte. Este foi o terceiro ponto de vista que estabelecemos com relação à obra de arte, cuja discussão pormenorizada nos conduzirá finalmente ao verdadeiro conceito da própria arte.

Se neste contexto lançarmos um olhar sobre a consciência comum, sua concepção mais corriqueira que nos pode ocorrer é a que se refere ao

a) princípio da *imitação da natureza.*|65| Segundo esta opinião, a imitação enquanto habilidade de reproduzir fielmente as configurações naturais, tal como existem, deve constituir a finalidade essencial da arte e o sucesso desta representação [*Darstellung*] correspondente à natureza deve proporcionar a satisfação plena.

α) Nesta determinação se encontra inicialmente apenas a finalidade inteiramente formal: que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está. Esta repetição, porém, pode ser imediatamente vista como um αα) esforço *supérfluo*, pois já temos diante de nós o que as pinturas, encenações teatrais e assim por diante expõem imitando, a saber, animais, cenas naturais e acontecimentos humanos que têm lugar em nossos jardins, na própria casa ou no círculo mais estreito ou mais amplo de nossas relações. E, mais precisamente, este esforço supérfluo pode até ser considerado como um jogo presunçoso que ββ) fica aquém da natureza. Pois, a arte é limitada em seus meios de exposição e pode produzir apenas ilusões unilaterais, como por exemplo, só pode produzir a aparência da efetividade para *um* sentido e, quando se restringe à finalidade formal da *mera imitação*, oferece de fato apenas a dissimulação da vida em vez da vitalidade efetiva em geral. É notório que os turcos, enquanto maometanos, não toleram pinturas, reproduções da figura humana e assim por diante. Quando James Bruce[14], em sua viagem à Abissínia, mostrou pinturas de peixes a um turco, deixou-o imediatamente perplexo, mas logo em seguida recebeu a resposta: "Se este peixe no dia do Juízo final se levantar contra você e disser que ganhou um corpo, mas não uma alma viva, como você vai se justificar perante esta acusação?". Na *Suna*[15] lê-se que também o profeta já havia dito para as duas mulheres Ommi |66| Habiba e Ommi Selma que lhe contaram acerca de imagens em igrejas etíopes: "Estas imagens vão acusar seu criador no dia do Juízo". – De fato, há igualmente exemplos de reprodução perfeitamente ilusória. As uvas pintadas por Zêuxis[16] foram consideradas, desde antigamente, como triunfo da arte

14. James Bruce (1730-1794), explorador inglês.
15. Preceitos religiosos dos sunitas.
16. Esta anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 36 (N. da T.).

e, ao mesmo tempo, como triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado. Poderíamos acrescentar a este exemplo antigo outro mais recente, o de Büttner[17], sobre o macaco que roeu um besouro retratado em *Divertimentos com Insetos* [1741 e ss.] de Rösel[18] que, apesar de ter deste modo estragado o mais belo exemplar da obra valiosa, foi imediatamente perdoado por seu dono, pois forneceu uma prova da exatidão da reprodução. Com esses e outros exemplos devemos, entretanto, ao menos perceber que, em vez de louvar obras de arte porque enganaram *inclusive* pombas e macacos, justamente devem apenas ser censurados aqueles que pensam elevar a obra de arte quando lhe predizem como fim último e supremo um efeito tão mesquinho. No conjunto, podemos dizer que, por meio da mera imitação, a arte não poderá subsistir na competição com a natureza, mas será semelhante a um verme que empreende a perseguição de um elefante. – γγ) Diante de tal fracasso sempre relativo da imitação perante o modelo da natureza, nada mais resta como finalidade senão o prazer no artifício [*Kunststück*], de produzir algo semelhante à natureza. E certamente o homem pode se alegrar de também produzir o que já existe por meio de seu próprio trabalho, habilidade e persistência. No entanto, quanto mais a reprodução for parecida com o modelo natural tão mais rapidamente esta alegria e admiração também se tornarão por si mesmas geladas e frias ou se transformarão em |67| tédio e antipatia. Já se falou com espírito sobre retratos que se parecem tanto com o retratado que chegam a ser repugnantes. Kant cita um outro exemplo[19] em relação a este prazer no imitado enquanto tal, a saber, que logo estamos fartos com uma pessoa que sabe imitar perfeitamente o canto do rouxinol – e há quem realmente o faça –, e tão logo descobrimos que o autor é uma pessoa, imediatamente ficamos enfastiados com tal canto. Reconhecemos nisso nada mais do que um artifício [*Kunststück*], que não é produção livre da natureza nem uma obra de arte [*Kunstwerk*]; pois esperamos da livre força produtiva do homem algo ainda bem diferente de tal música, a qual nos interessa apenas quando sem nenhuma intenção, como o canto do rouxinol, é semelhante ao tom da sensação [*Empfindung*] humana e brota de uma vida [*Lebendigkeit*] peculiar. Em geral, essa alegria decorrente da habilidade de imitar não pode deixar de ser sempre limitada e convém mais ao homem alegrar-se com aquilo que produz

17. Christian Wilhelm Büttner (1716-1801), cientista natural.
18. August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759), zoólogo e pintor.
19. No final do § 42 "Sobre o interesse intelectual no belo" da *Crítica do Juízo*. Note-se, entretanto, que Kant cita este exemplo para afirmar a superioridade do belo natural sobre a tentativa de sua mera reprodução, ao passo que para Hegel o acento está colocado na questão da inferioridade da mera imitação em relação à natureza enquanto tal. O alvo de Kant é, neste momento da *Crítica do Juízo*, a superioridade do belo natural, ao passo que para Hegel o é apenas a inferioridade da mera imitação da natureza (N.da T.).

a partir de si mesmo. Neste sentido, a descoberta de qualquer obra técnica insignificante tem valor mais alto e o homem pode orgulhar-se mais de ter descoberto o martelo, o prego e assim por diante do que produzir artifícios por meio da imitação. Pois a esta competição abstratamente imitativa devemos comparar o artifício de alguém que, sem errar, aprendeu a lançar ervilhas por um pequeno orifício. Tal homem se apresentou com esta habilidade para Alexandre e este o presenteou com um alqueire de ervilhas como recompensa por esta arte inútil e sem Conteúdo.

β) Além disso, na medida em que o princípio da imitação é totalmente formal, quando transformado em finalidade desaparece o próprio *belo objetivo*. Pois não se trata mais de saber como se constitui o *que* deve ser imitado, mas somente de que seja imitado *corretamente*. O objeto e o conteúdo do belo são vistos como completamente indiferentes. Se falamos da diferença entre o belo e o feio em animais, pessoas, |68| locais e caracteres, essa diferença para aquele princípio permanece como algo que não pertence propriamente à arte, para a qual resta apenas a imitação abstrata. Assim, no que diz respeito à escolha dos objetos e sua diferença entre beleza e feiúra junto à mencionada deficiência de um critério para as Formas infinitas da natureza, a última palavra só pode ser dada pelo *gosto subjetivo*, que não se submete a regras nem pode ser discutido. Com efeito, se na escolha dos objetos a serem expostos partimos do que *os homens* acham belo ou feio e por isso digno de ser imitado pela arte, se partimos de seu gosto, permanecem abertos todos os âmbitos de objetos da natureza, sendo que os apaixonados por cada um deles não os abandonarão facilmente. Assim, se entre os homens acontece que nem todo marido acha sua mulher bela, todo noivo julga bela a sua noiva – e até mesmo exclusivamente bela; e é uma sorte para as duas partes que o gosto subjetivo não tenha nenhuma regra rigorosa para esta beleza. Se deixarmos os indivíduos singulares e seu gosto contingente completamente de lado e observarmos o gosto das *nações*, veremos que também este é da maior heterogeneidade e oposição. Quantas vezes já não ouvimos falar que uma beleza européia irá desagradar um chinês ou mesmo um hotentote, dado que o chinês possui um conceito de beleza totalmente diferente daquele do negro e que o conceito deste é, por sua vez, diferente do conceito europeu de beleza e assim por diante? Aliás, se observarmos [*betrachten*] as obras de arte daqueles povos não europeus, suas imagens de deuses, por exemplo, que nasceram de sua fantasia como veneráveis e sublimes, podem aparecer para nós como os mais monstruosos ídolos e sua música pode soar aos nossos ouvidos como a mais horrível, do mesmo modo que eles poderão achar nossas esculturas, pinturas e músicas insignificantes ou feias.

|69| γ) Mas, se fizermos abstração de um princípio objetivo para a arte, se o belo deve continuar repousando sobre o gosto subjetivo e particular, perceberemos,

ainda assim, por parte da própria arte, que a imitação da natureza, mesmo que pareça ser um princípio universal e, na verdade, um princípio defendido por grande autoridade, pelo menos nesta Forma geral e inteiramente abstrata não pode ser aceita. Se atentarmos, pois, para as diferentes artes, imediatamente admitiremos que, embora a *pintura* e a *escultura* exponham objetos que sejam semelhantes aos naturais ou extraiam seu tipo essencialmente da natureza, em contrapartida, nem as obras da *arquitetura*, que também faz parte das artes *belas*, e muito menos as da poesia, na medida em que estas não se limitam à mera descrição, podem ser chamadas de imitações da natureza. E se quiséssemos manter a validade deste ponto de vista para os últimos exemplos seríamos forçados a fazer grandes rodeios, pois precisaríamos condicionar o enunciado de várias maneiras e pelo menos reduzir a assim chamada verdade à verossimilhança. No entanto, com a verossimilhança surgiria novamente uma grande dificuldade na determinação do que é e do que não é verossimilhante e, além disso, não iríamos querer e nem seríamos capazes de excluir da poesia as invenções totalmente arbitrárias e completamente fantásticas.

Portanto, a finalidade da arte deve residir ainda em algo distinto da mera imitação formal do que está diante de nós, pois esta imitação em todos os casos só traz à luz arti*fícios* [*Kunststücke*] técnicos, mas não *obras* de arte [*Kunstwerke*]. Um momento essencial na obra de arte reside decerto no fato de ter como fundamento a configuração natural, dado que suas manifestações [*darstellt*] tem a Forma do fenômeno exterior e, assim, também ao mesmo tempo natural. Para a pintura, por exemplo, um estudo importante consiste em conhecer detalhadamente e imitar as cores em suas mútuas relações, os efeitos de luz, reflexos e assim por diante, como também as Formas [*Formen*] e formas [*Gestalten*] dos |70| objetos até em suas mínimas nuanças. A este respeito também se restabeleceu, pois, principalmente em época recente, o princípio da imitação da natureza e da naturalidade em geral, a fim de reconduzir a arte da fraqueza e nebulosidade na qual tinha decaído para o vigor e certeza da natureza ou, por outro lado, a fim de que se recorresse à conseqüência em si mesma firme, regular e imediata da natureza contra o que é convencional e feito apenas arbitrariamente, isto é, tanto falta de arte [*Kunstlose*] quanto de natureza [*Naturlose*] e que levou a arte a se perder. Embora segundo certo ponto de vista este esforço seja correto, a exigência de naturalidade enquanto tal não é, porém, o substancial e primordial que fundamenta a arte; portanto, mesmo que o aparecer exterior em sua naturalidade constitua uma determinação essencial, a naturalidade existente não é a *regra* da arte e nem a mera imitação dos fenômenos exteriores enquanto exteriores não é a *finalidade* da arte.

b) Conseqüentemente, pergunta-se: qual é afinal o *conteúdo* da arte e por que este conteúdo deve ser representado [*darzustellen*]? A este respeito surge em nossa

consciência a opinião comum que afirma como tarefa e finalidade da arte trazer ao nosso sentido, ao nosso sentimento e entusiasmo tudo o que possui um lugar no espírito humano. A arte deve efetivar em nós aquele conhecido enunciado: "*Nihil humani a me alienum puto*"[20]. – Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões [*Gefühlen*], as inclinações e paixões adormecidas de *todo tipo*; *preencher* o coração; permitir que os homens possam sentir – desenvolvido ou não – tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; oferecer para o prazer dos sentimentos [*Gefühle*] e da intuição o que o espírito possui de essencial e de superior em seu pensamento e na Idéia,|71| a saber, a magnificência do nobre, do eterno e do verdadeiro; igualmente, tornar apreensível o infortúnio e a miséria, o mal e o crime; ensinar a conhecer intimamente tudo o que é horrível e horripilante assim como o que é prazeroso e beato; e por fim, deixar a fantasia livre no jogo ocioso da imaginação assim como deixar as intuições e sentimentos sensivelmente excitantes se regalarem num encanto sedutor. A arte deve, por um lado, agarrar esta riqueza onipresente do conteúdo para completar a experiência natural de nossa existência exterior; por outro lado, deve excitar aquelas paixões em geral para que as experiências da vida não nos deixem insensíveis e então possamos alcançar a predisposição para todos os fenômenos. Mas tal excitação neste âmbito não se dá pela própria experiência efetiva, e sim apenas por sua aparência, uma vez que a arte coloca ilusoriamente suas produções no lugar da efetividade. A possibilidade desta ilusão por meio da aparência da arte reside na necessidade de toda efetividade no homem passar pelo *medium* da intuição e da representação, sendo que apenas por meio deste *medium* penetra no ânimo e na vontade. Aqui, pois, é indiferente se a efetividade exterior imediata recorre a ele ou se isso ocorre por meio de um outro caminho, a saber, mediante imagens, sinais e representações, que possuem em si mesmos o conteúdo da efetividade e o representam [*darstellen*]. O ser humano pode representar coisas que não são efetivas como se o fossem. Se uma situação, uma relação e qualquer conteúdo da vida em geral são trazidos a nós pela efetividade exterior ou apenas pela aparência dela: para o nosso ânimo é indiferente, a fim de nos afligir e alegrar, nos comover e abalar segundo a essência de tal Conteúdo assim como fazer com que nos atravessem os

20. Em latim no original. A expressão completa de Terêncio, *Heautontimoroumenos*, I 1, 77 é: "*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*". Na tradução de Walter de Medeiros ("O homem que se puniu a si mesmo", Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993): "Sou um homem: e nada do que é humano eu considero alheio à minha natureza" (N. da T.).

sentimentos [*Gefühle*] e as paixões de ódio, de cólera, de compaixão, de angústia, de temor, de amor, de atenção e de |72| admiração, de honra e de glória.

Este despertar de todos os sentimentos em nós, a passagem de nosso ânimo por todos os conteúdos da vida e a efetivação de todos estes movimentos interiores por meio de uma presença exterior apenas ilusória é o que principalmente se considera neste contexto como o poder peculiar e característico da arte.

Mas, na medida em que a arte deve possuir a determinação de por este modo gravar coisas boas e ruins no ânimo e na representação, fortificar para o que é mais nobre e dissuadir os sentimentos [*Gefühlen*] de prazer os mais sensíveis e egoístas, estabeleceu-se para ela apenas uma tarefa totalmente formal e, na ausência de uma finalidade por si sólida, ela apenas fornece a Forma vazia para todo tipo possível de conteúdo [*Inhalt*] e Conteúdo [*Gehalt*].

c) Com efeito, a arte também possui este lado formal de poder colocar diante da intuição e dos sentimentos todas as matérias possíveis e adorná-las, assim como o pensamento racional [*räsonierende Gedanke*] é capaz de trabalhar igualmente todos os objetos e modos de ação possíveis e provê-los com fundamentos e justificações. Frente a esta multiplicidade do conteúdo, porém, impõe-se imediatamente a observação de que os diferentes sentimentos e representações que a arte precisa estimular e consolidar, se entrecruzam, se contradizem e se suprimem [*aufheben*] mutuamente. Deste ponto de vista, inclusive, quanto mais a arte estimula sentimentos opostos, mais ela é apenas a ampliação da contradição existente entre os sentimentos [*Gefühle*] e as paixões, fazendo com que cambaleemos baquicamente de um lado para o outro; ou leva igualmente à sofística e ao ceticismo, como o raciocinar [*Räsonnement*]. Por isso, esta multiplicidade da própria matéria nos obriga a não nos atermos a uma determinação tão formal, na medida em que a racionalidade que penetra nesta diversidade heterogênea estabelece a exigência de ver sair destes elementos contraditórios ainda uma finalidade superior, em si mesma mais universal |73| e que possa ser por ela alcançada. Também à vida dos homens em sociedade e ao Estado atribui-se o fim último de desenvolver e levar à manifestação *todas* as capacidades humanas e *todas* as forças individuais em *todos* os sentidos e direções. Mas contra um parecer tão formal surge logo a questão de saber em qual *unidade* estas formações diversas devem se reunir, que *objetivo único* devem possuir como seu conceito fundamental e finalidade última. Assim como no conceito de Estado também no conceito de arte surge a necessidade tanto de uma finalidade *comum* às partes singulares quanto de uma finalidade *substancial* superior.

Enquanto tal finalidade substancial, surge à reflexão inicialmente a consideração de que a arte tem como capacidade e vocação suavizar a selvageria dos apetites.

α) No que se refere a este primeiro parecer, deve apenas ser averiguado em qual lado peculiar da arte reside a possibilidade de superar a brutalidade, domar e formar os impulsos, as inclinações e paixões. A brutalidade em geral encontra seu fundamento num egoísmo direto dos impulsos, os quais buscam expressa e exclusivamente apenas a satisfação de seus apetites. O apetite é tão mais brutal e imperioso quanto mais particular e limitado for, pois assim apodera-se de *todo o homem*, de tal modo que o homem não possui mais o poder de, enquanto ser universal, ser para si e se separar desta determinação. E quando neste caso o homem também afirma: "A paixão é mais forte do que eu", o eu abstrato está, na verdade, para a consciência, separado da paixão particular, mas isso apenas de modo formal, já que com esta separação apenas é dito que frente à violência da paixão o eu enquanto universalidade não entra, de fato, em consideração. A selvageria da paixão consiste, pois, na unidade do eu enquanto universalidade com o conteúdo limitado de seus apetites, de tal modo que o homem não possui mais nenhuma vontade fora desta paixão singular.|74| A arte já suaviza tal brutalidade e força indômita das paixões quando expõe para o homem o que ele sente e faz em tal estado. E mesmo que a arte se limitasse a apresentar para a intuição pinturas de paixões, que tivesse inclusive que adulá-la, nisso já residiria uma força de suavização, já que por meio disso o homem pelo menos tomaria consciência do que ele *é* imediatamente. Pois então o homem *considera* seus impulsos e inclinações, e enquanto antes eles o arrebatavam irrefletidamente, agora ele os vê como exteriores a si e, por estarem objetivamente à sua frente, já começa a se libertar deles. Por isso, freqüentemente pode acontecer que o artista, tomado pela dor, suavize e enfraqueça a intensidade de seu próprio sentimento ao expô-lo para si mesmo. E mesmo nas lágrimas já encontramos um consolo; o ser humano que de início está totalmente envolvido e concentrado na dor, consegue pelo menos manifestar de um modo imediato o que é apenas interior. No entanto, é um alívio maior expressar o interior em palavras, imagens, sons e formas. Por esta razão, era um bom e velho costume empregar carpideiras em casos de morte e enterros, para manifestar intuitivamente a dor. Também por meio de expressões de condolências é apresentado para o ser humano o conteúdo de seu infortúnio; ao discorrer sobre o infortúnio, o homem tem de refletir sobre ele, o que o alivia. E, assim, o choro e o desabafo são há muito tempo considerados como meios de nos libertarmos do peso opressor do desgosto ou, pelo menos, para aliviar o coração. A suavização da potência das paixões encontra, por conseguinte, seu fundamento universal no fato de o homem se livrar do aprisionamento imediato provocado por um sentimento e se tornar consciente dele como algo que lhe é exterior, com o qual ele apenas deve relacionar-se de um modo ideal. A arte nos liberta da potência da sensibilidade por meio de suas representações [*Darstellungen*] |75| dentro

da esfera sensível. Podemos, na verdade, tomar de diferentes maneiras a afirmação corrente segundo a qual o homem deve manter-se numa unidade imediata com a natureza; mas tal unidade em sua abstração é justamente brutalidade e selvageria, ao passo que a arte dissolve esta unidade para o ser humano, o levanta com mãos suaves para fora desta prisão da natureza. A ocupação com os objetos da arte permanece puramente teórica e com isso chama a atenção primeiramente para as representações [*Darstellungen*] artísticas em geral, e em seguida igualmente para o significado delas, para a comparação com outro conteúdo e para a abertura à universalidade da consideração e seus pontos de vista.

β) Disso se deduz de modo totalmente conseqüente a segunda determinação que se estabeleceu para a arte como sua finalidade essencial, a saber, a *purificação* das paixões, a instrução e o aperfeiçoamento *moral*. Pois a determinação de que a arte deve refrear a brutalidade, formar as paixões, permaneceu totalmente formal e universal, de modo que se tratava novamente de uma espécie *determinada* e do *objetivo* essencial desta formação.

αα) A perspectiva da purificação das paixões, na verdade, sofre da mesma deficiência encontrada anteriormente na suavização dos desejos, embora ressalte pelo menos mais vivamente a necessidade de uma medida para as representações [*Darstellungen*] artísticas, por meio da qual possa ser averiguada a dignidade ou não da arte. Esta medida é justamente a eficiência na separação do puro e do impuro nas paixões. Por isso, ela precisa de um conteúdo que seja capaz de manifestar esta força purificadora; e na medida em que a finalidade substancial da arte deve ser a produção de tal efeito, o conteúdo purificador deve tornar-se consciente segundo sua *universalidade* e *essencialidade*.

ββ) A partir deste último ponto de vista foi definido que a finalidade da arte |76| consiste na *instrução*. Por um lado, a peculiaridade da arte consiste em mover os sentimentos [*Gefühle*] e na satisfação que decorre deste mover, mesmo do temor, da compaixão, da comoção e abalo dolorosos – trata-se, portanto, da satisfação que reside no interesse satisfeito de sentimentos [*Gefühle*] e paixões e, conseqüentemente, do comprazimento, diversão e deleite que sentimos com objetos artísticos, com sua exposição e efeito. Por outro lado, esta finalidade deve encontrar sua medida mais alta apenas na instrução, na *fabula docet*[21] e, com isso, na utilidade que a obra de arte pode manifestar para o sujeito[22]. A este respeito a sentença de Horácio

> Et *prodesse* volunt et *delectare* poetae[23]

21. Em latim no original: "a moral" (N. da T.).
22. "Sujeito" no sentido da "audiência" ou do "espectador" (N. da T.).
23. Em latim no original. A passagem se encontra em *Ars Poetica*, v. 333: "*aut prodesse volunt aut delectare poetae*" (os poetas querem ou ser úteis ou agradáveis).

contém de modo concentrado e em poucas palavras o que mais tarde foi executado e trivializado em grau infinito e se tornou a expressão mais superficial da arte em seu aspecto mais exterior. – No que se refere a tal instrução deve-se logo perguntar se ela deve estar contida direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente na obra de arte. – Tratando-se de fato de uma finalidade universal e não contingente, este fim último, junto à espiritualidade essencial da arte, apenas pode ser ele mesmo espiritual e, na verdade, uma existência não contingente, mas em si e para si. Em relação à instrução, esta finalidade somente poderia consistir em tornar consciente por meio da obra de arte um Conteúdo espiritual e essencial em si e por si. Desta perspectiva podemos afirmar que quanto mais alto a arte se coloca tanto mais precisa acolher em si mesma tal conteúdo e buscar, apenas na essência deste conteúdo, a medida que permite avaliar se o que foi expresso é ou não adequado. Com efeito, a arte foi o primeiro *mestre* dos povos.

Mas se a finalidade da instrução deve ser tratada como finalidade, de tal modo que a natureza universal do Conteúdo exposto |77| deva surgir e ser explicitada diretamente por si como enunciado abstrato, reflexão prosaica e doutrina universal e não apenas estar contida indireta e implicitamente na configuração artística concreta, então a forma sensível e plástica, que justamente faz com que a obra de arte seja uma obra de *arte*, se torna por meio de tal separação apenas um acréscimo ocioso, um invólucro que, como *mero invólucro*, é apenas uma aparência, que foi expressamente estabelecida como mera aparência. E, assim, a própria natureza da obra de arte é deturpada. Pois a obra de arte deve tornar consciente um conteúdo não em sua universalidade enquanto tal, mas nesta universalidade pura e simplesmente individualizada, sensível e singular. Se a obra de arte não parte deste princípio, mas acentua a universalidade como finalidade de ensinamentos abstratos, então o elemento plástico e sensível é apenas um adorno exterior e supérfluo e a obra de arte é algo em si mesmo fracionado, onde a Forma e o conteúdo não aparecem mais como amalgamados um ao outro. A singularidade sensível e a universalidade espiritual tornaram-se com isso exteriores uma a outra. – Se além disso a finalidade da arte é limitada por esta utilidade *instrutiva*, o outro lado, a saber, o do comprazimento, do entretenimento e do deleite torna-se *inessencial* e deve apenas ter sua substância na utilidade do ensinamento, que ele acompanha. Isso implica, porém, que a arte não traz em si mesma sua determinação e finalidade última, mas que seu conceito reside em algo diferente, a quem ela serve como *meio*. A arte é neste caso apenas um dentre outros muitos meios que se mostram úteis e podem ser empregados para a finalidade da instrução. E assim chegamos ao limite em que a arte precisa deixar de ser arte, deixar de ser finalidade para si mesma, já que foi rebaixada a um mero jogo de entretenimento ou a um mero meio de instrução.

γγ) Esta linha limítrofe se apresenta ainda mais nitidamente quando, por sua vez, perguntamos por um objetivo e finalidade superiores,|78| em vista dos quais as paixões devem ser purificadas e os homens instruídos. Em tempos recentes esse objetivo freqüentemente foi apresentado como aperfeiçoamento *moral* e foi estabelecido que arte teria como finalidade preparar as inclinações e impulsos para a perfeição *moral* e conduzir para este objetivo final. Esta concepção reúne instrução e purificação, pois a arte, por meio do conhecimento do bem verdadeiramente moral e, assim, por meio da instrução, deve ao mesmo tempo incitar à purificação e somente então deve realizar o aperfeiçoamento do ser humano enquanto sua utilidade e finalidade suprema.

Quanto à relação da arte com o aperfeiçoamento moral, podemos inicialmente afirmar o que já afirmamos sobre a finalidade da instrução. É fácil aceitar que em seu princípio a arte não pode ter como intenção a imoralidade e sua promoção. Contudo, há uma diferença entre ter como finalidade explícita da exposição a imoralidade e não ter como finalidade explícita da exposição o que é moral. De toda obra de arte autêntica podemos tirar uma boa moral, embora isso dependa de uma explicação e, desse modo, de *quem* extrai a moral. Assim, alguém pode defender descrições as mais contrárias à ética baseado no fato de que é preciso conhecer o mal e o pecado para que se possa agir moralmente. Em contrapartida, falou-se que a representação [*Darstellung*] de Maria Madalena, a bela pecadora que depois fez penitência, já levou muita gente ao pecado, já que a arte faz parecer belo praticar penitência, e para isso é preciso antes pecar. – Mas a doutrina do melhoramento moral, apresentada de modo conseqüente, não se contentará em também poder extrair uma moral da arte; pelo contrário, ela irá querer que a doutrina moral brilhe claramente como a finalidade substancial da obra de arte e, inclusive, querer expressamente apenas permitir que sejam expostos objetos, caracteres, ações e acontecimentos morais. Pois a arte pode escolher seus |79| objetos, ao contrário da historiografia ou das ciências, para as quais a matéria é dada.

Para que se possa, segundo esta perspectiva, julgar de modo fundamental o parecer da finalidade moral da arte, devemos sobretudo perguntar qual o ponto de vista particular da moral que é pretendido por este parecer. Observemos mais atentamente o ponto de vista da moral como hoje no melhor sentido da palavra podemos tomá-lo e logo veremos que seu conceito não coincide imediatamente com o que antes se denominava em geral de virtude, eticidade, honradez e assim por diante. Um homem eticamente virtuoso não é já por si mesmo *moral*. Pois à moral pertence a *reflexão* e a consciência determinada sobre o que é conforme ao dever e ao agir a partir desta tomada de consciência prévia. O dever mesmo é a lei da vontade que o homem estabelece livremente a partir de si, e ele deve decidir-se segun-

do este dever em vista do dever e de seu cumprimento, na medida em que somente faz o bem porque adquiriu a certeza de que isso é o bem. Mas esta lei, este dever que é escolhido e seguido como norma pelo dever a partir de uma certeza livre e consciência interior, é para si a universalidade abstrata da vontade, que possui sua contraposição direta na natureza, nos impulsos sensíveis, nos interesses egoístas, nas paixões e em tudo que, em resumo, se denomina ânimo e coração. Nesta contraposição, um lado é tratado de tal modo que *anula* [*aufhebt*] o outro, e dado que os dois estão presentes no sujeito como opostos, este possui a possibilidade de a partir de si decidir seguir um ou outro. Mas tal decisão e ação decorrente desta decisão somente serão morais segundo este ponto de vista quando, por um lado, emanarem da livre certeza do dever e, por outro lado, da vitória não apenas sobre a vontade particular, os impulsos naturais, as inclinações, as paixões e assim por diante, mas também sobre os sentimentos [*Gefühle*] nobres e |80| impulsos superiores. Pois a moderna concepção moral parte da firme contraposição da vontade em sua universalidade espiritual e em sua particularidade sensível natural e não consiste na mediação completa destes lados opostos, mas numa luta mútua de opostos que traz consigo a exigência de que os impulsos em sua disputa com o dever se afastem dele.

Esta contraposição não surge, pois, apenas para a consciência no âmbito limitado da ação moral, mas se distingue como uma cisão e oposição radicais do que é *em si e para si* e do que é realidade exterior e existência. Tomada de modo totalmente abstrato, trata-se da contraposição do universal, que é fixado para si contra o particular do mesmo modo como este, por seu lado, é fixado contra o universal; mais concretamente, ela aparece na natureza como contraposição da lei abstrata e da plenitude dos fenômenos singulares, para si também peculiares. No espírito ela se mostra no que é sensível e espiritual no homem, como a luta do espírito contra a carne; do dever pelo dever, da lei fria com o interesse particular, o ânimo caloroso, as inclinações e propensões sensíveis e o individual em geral; como a dura contraposição entre a liberdade interior e a necessidade da natureza exterior; além disso, como a contradição entre o conceito morto, em si mesmo vazio, e a vitalidade completa e concreta, entre a teoria, o pensamento subjetivo e a existência objetiva e a experiência.

Estas são contraposições que não foram inventadas pela argúcia da reflexão ou pelo parecer escolar da filosofia, mas desde antigamente ocuparam e inquietaram de Forma variada a consciência humana, mesmo que tenham sido apenas apresentadas de modo mais claro pela formação recente e tenham sido por ela elevadas ao topo da mais dura contradição. A formação espiritual, o entendimento moderno produz no homem esta contraposição que o torna anfíbio,|81| pois ele precisa viver em dois mundos que se contradizem, de tal sorte que a consciência, nesta contradição, também se dirige para lá e para cá e, jogada de um lado para o outro, é incapaz

de satisfazer-se por si tanto num quanto noutro lado. Pois, por um lado, vemos o homem aprisionado na efetividade comum e na temporalidade terrena, oprimido pela carência e miséria, importunado pela natureza, sufocado na matéria, nos fins sensíveis e seu prazer, dominado e arrebatado por impulsos naturais e paixões; por outro lado, ele se ergue para as idéias eternas, para um reino do pensamento e da liberdade, fornece para si enquanto vontade leis universais e determinações, despe o mundo de sua efetividade viva e florescente e o redime em abstrações, na medida em que o espírito reivindica seu direito e sua dignidade na ilegitimidade e na sevícia da natureza, a quem devolve a miséria e violência que dela experimentou. Mas mediante esta discrepância entre a vida e a consciência apresenta-se para a formação moderna e seu entendimento a exigência de que tal contradição se solucione. O entendimento, contudo, não consegue separar-se da solidez das contraposições; a solução para a consciência permanece, por isso, num mero *dever* [*Sollen*] e o presente e a efetividade se movimentam apenas na inquieta oscilação entre duas alternativas, na busca de uma reconciliação sem encontrá-la. Surge então a questão se tal contraposição, penetrante e universal, que não consegue ultrapassar o mero dever [*Sollen*] e o postulado da solução, é o verdadeiro em si e para si e o supremo fim último em geral. Se a formação universal incorreu em tal contradição, torna-se tarefa da filosofia superar estas contraposições, isto é, mostrar que nem um em sua abstração nem outro em idêntica unilateralidade possuem a verdade, mas ambos se solucionam por si; a verdade está apenas na reconciliação e mediação de ambos e esta mediação não é uma mera exigência,|82| mas o que em si e para si está realizado [*Vollbrachte*] e o que constantemente se realiza [*Vollbringende*]. Este conhecimento coincide imediatamente com a crença e volição espontâneos, que justamente tem constantemente esta contraposição solucionada na representação e a estabelecem e realizam para si como finalidade na ação. A filosofia apenas fornece o conhecimento pensante da essência da contraposição, na medida em que mostra que a verdade é apenas sua solução e, na verdade, não no sentido de que a contraposição e seus lados *não* estão na reconciliação, mas que estão nela.

Na medida em que o derradeiro fim último, o aperfeiçoamento moral, apontou para um ponto de vista superior, necessitamos também reclamá-lo para a arte. Por meio disso, suprime-se imediatamente a falsa posição da qual já falamos, de que a arte, como meio para fins morais e fins morais últimos do mundo em geral, deve servir pela instrução e pelo aperfeiçoamento e ter, assim, seus fins substanciais não em si mesma, mas num outro elemento. Se mesmo assim ainda continuamos falando de um fim último, devemos afastar da questão de uma finalidade a concepção equivocada que insiste na significação acessória por uma utilidade. O equívoco reside aqui no fato de a obra de arte ter de, desse modo, se referir à outra

coisa, que se estabelece para a consciência como o essencial e o que tem de ser [*Seinsollende*], de tal modo que a obra de arte somente tem validade como um instrumento útil para a realização deste fim, válido de modo autônomo por si mesmo e exterior ao âmbito artístico. Contra isso deve ser afirmado que a obra de arte deve revelar a *verdade* na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas. Pois outros fins como a instrução, a purificação, o aperfeiçoamento, a aquisição de dinheiro e a aspiração à fama e à honra não interessam à obra de arte enquanto tal e não determinam seu conceito.

|83| Dedução Histórica do Verdadeiro Conceito da Arte

Devemos apreender o conceito da arte em sua necessidade interna a partir do ponto de vista em que cessa a consideração reflexiva, uma vez que a atenção e o conhecimento verdadeiros da arte também partiram historicamente desta ótica. Pois aquela contraposição mencionada anteriormente impôs-se não apenas no seio da formação da reflexão em geral, mas igualmente na filosofia enquanto tal, e somente depois que esta soube superar de modo fundamental esta oposição, ela atingiu seu autêntico conceito como também o conceito da natureza e da arte.

Deste modo, este ponto de vista significa o reavivamento da filosofia em geral, como também da ciência da arte. Aliás, tanto a estética como ciência devem seu verdadeiro nascimento a este reavivamento assim como a arte sua alta estima.

Por isso, gostaria de mencionar brevemente a história desta passagem que tenho em mente, seja por causa do aspecto histórico, seja para melhor indicar os pontos de vista; já que são eles que interessam e é sobre o fundamento deles que gostaríamos de construir nossa obra. Este fundamento, segundo sua determinação mais geral, se encontra no fato de que o belo artístico foi reconhecido como um dos meios que resolve e reconduz a uma unidade aquela contraposição e contradição entre o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza – tanto a que aparece externamente quanto a que é interior e pertence ao sentimento [*Gefühl*] e ao ânimo subjetivos.

1. A Filosofia Kantiana

Já a filosofia *kantiana* não apenas sentiu este ponto de unificação em sua necessidade, como também o reconheceu e o representou |84| de modo determinado. Foi Kant quem de fato transformou em fundamento a racionalidade que se refere a si, a liberdade e a autoconsciência que se encontra e se reconhece infinitamente

em si mesma, tanto para a inteligência quanto para a vontade. Este conhecimento do caráter absoluto da razão em si mesma, que nos tempos modernos provocou a virada da filosofia, este ponto de partida absoluto deve ser reconhecido e não deve ser refutado na filosofia kantiana, mesmo que se a tome como insatisfatória. Mas, na medida em que Kant novamente recaiu na firme contraposição do pensamento subjetivo e dos objetos objetivos [*objektiven Gegenständen*], da universalidade abstrata e da singularidade sensível da vontade, foi ele principalmente quem estimulou a contraposição anteriormente mencionada da moralidade, fazendo dela a questão suprema, pois, além disso, elevou o lado prático do espírito acima do teórico. Nesta firmeza da contraposição, reconhecida pelo pensamento do entendimento, não lhe restou outra saída a não ser proferir a unidade apenas na Forma de idéias subjetivas da razão, para as quais não podia ser demonstrada uma efetividade adequada, como também em postulados que devem ser deduzidos da razão prática, mas, segundo Kant, seu ser em-si [*Ansich*] não pode ser conhecido pelo pensamento e cuja realização prática permaneceu um mero dever [*Sollen*] sempre empurrado ao infinito. E assim Kant realmente representou a contradição reconciliada, mas não conseguiu desenvolver cientificamente sua essência verdadeira nem demonstrá-la como a única e verdadeira efetividade. Em seguida, Kant certamente continuou a questão na medida em que novamente encontrou a unidade exigida naquilo que denominou de *entendimento intuitivo*; mas também aqui ele ficou uma vez mais preso à contraposição entre o subjetivo e objetivo, de tal modo que ele indica a solução abstrata da contraposição entre o conceito e a realidade, a universalidade e a particularidade, o entendimento e a sensibilidade e, com isso, a Idéia; porém, novamente transformou esta solução e reconciliação em algo |85| *subjetivo* e não em algo em si e para si verdadeiro e efetivo. Neste contexto é instrutiva e notável sua *Crítica do Juízo*, onde trata do juízo estético e teleológico. Os belos objetos da natureza e da arte e os produtos da natureza conforme a fins, a partir dos quais Kant se aproxima do conceito do orgânico e do vivente, ele apenas examina por meio da reflexão que os julga subjetivamente. Na verdade, define o juízo em geral como "a faculdade de pensar o particular como contido no universal", e denomina de *reflexionante* o juízo, "quando apenas lhe é dado o particular, para o qual deve encontrar o universal"[24]. Para tanto, o juízo necessita de uma lei, de um princípio que deve ser dado por ele mesmo; esta lei Kant estabelece como sendo a *conformidade a fins* [*Zweckmäßigkeit*]. No conceito de liberdade da razão prática o cumprimento da finalidade permanece preso a um mero dever [*Sollen*]; no juízo teleológico sobre o vivente, porém, Kant trata do organismo vivente de tal modo que o conceito, o universal, ainda contenha

24. "Introdução", IV.

o particular e, como fim, determine o particular e o exterior, a constituição dos membros não a partir de fora, mas de dentro para fora, de tal modo que o particular corresponda por si mesmo à finalidade. Mediante tal juízo, contudo, não deve novamente ser conhecida a natureza objetiva do objeto, mas apenas ser expresso um modo de refletir subjetivo. De modo análogo Kant concebe o juízo *estético*, de tal modo que ele não provém do entendimento enquanto tal – enquanto faculdade de conceitos –, nem da intuição sensível e de sua multiplicidade variada, mas do livre jogo do entendimento e da imaginação. Nesta unanimidade das faculdades de conhecimento, o objeto é referido ao sujeito e seu sentimento [*Gefühl*] de prazer e de comprazimento.

|86| a) Mas este comprazimento deve ser primeiramente destituído de todo interesse, isto é, não deve possuir *nenhuma referência* à nossa *faculdade de desejar*. Quando temos um interesse, por exemplo, de curiosidade ou um interesse sensível para nossa necessidade sensível, um desejo de posse e de consumo, os objetos são importantes não por causa deles mesmos, mas em face de nossas necessidades. O existente tem então um valor somente diante de uma tal necessidade e a relação é de tal natureza que, por um lado há um objeto e por outro uma determinação distinta dele, mas para a qual referimos o objeto. Quando, por exemplo, consumo o objeto para dele me nutrir, este interesse somente reside em mim e permanece estranho ao próprio objeto. A relação com o belo, porém, segundo Kant, não é desta natureza. O juízo estético deixa o dado externo subsistir livremente por si e nasce de um prazer que aceita o objeto [*Objekt*] em vista dele mesmo, na medida em que concede ao objeto [*Gegenstande*] possuir sua finalidade em si mesmo. Como já foi visto anteriormente, esta é uma consideração importante.

b) Em segundo lugar, Kant diz que o belo deve ser aquilo que é representado sem conceito, isto é, sem categorias do entendimento, como objeto de um comprazimento *universal*. Para apreciar o belo há a necessidade de um espírito formado; o ser humano comum não possui nenhum juízo do belo, na medida em que tal juízo exige uma validade universal. Na verdade, o universal enquanto tal é primeiramente algo de abstrato; mas o em si e para si verdadeiro carrega em si mesmo a determinação e a exigência de também valer universalmente. Neste sentido, também o belo deve ser reconhecido universalmente, embora os meros conceitos do entendimento não sejam adequados para formular um juízo sobre ele. O bom e o justo, por exemplo, em ações isoladas são subsumidos sob conceitos universais e a ação é tida como boa quando consegue corresponder a estes conceitos. O belo, em contrapartida, sem esta relação, deve despertar imediatamente um |87| comprazimento universal. Isto não significa outra coisa a não ser que na observação [*Betrachtung*] do belo não tomamos consciência do conceito e da subsunção

que se opera sob esse conceito e não deixamos que aconteça a separação do objeto singular e do conceito universal, que no juízo sempre está presente.

c) Em terceiro lugar, o belo deve possuir a Forma da *conformidade a fins*, na medida em que esta conformidade a fins é percebida no objeto sem a representação de uma finalidade. Com isso, no fundo, se repetiu novamente o que foi discutido anteriormente. Qualquer produto natural como, por exemplo, uma planta, um animal, está organizado conforme a fins e nesta conformidade está imediatamente presente para nós, de tal modo que não possuímos nenhuma representação da finalidade por si separada e distinta da realidade atual desse produto. É neste sentido também que o belo deve aparecer conforme a fins. Os fins e os meios permanecem exteriores uns aos outros na conformidade a fins finita, na medida em que a finalidade não está em nenhuma relação essencial e interior com o material de sua execução. Neste caso, a representação da finalidade se distingue por si do objeto, no qual aparece realizada. O belo, em contrapartida, existe em si mesmo conforme a fins, sem que o meio e a finalidade se mostrem como lados distintos e separados. A finalidade dos membros, por exemplo, do organismo é a vitalidade que existe efetivamente nos próprios membros; ao serem separados, deixam de ser membros. De fato, no vivente a finalidade e a estrutura material estão tão imediatamente unidas, que a existência apenas é quando sua finalidade nela habita. Sob este aspecto, o belo não deve trazer em si a conformidade a fins como uma Forma exterior, mas a correspondência conforme a fins do interior e do exterior deve constituir a natureza imanente do objeto belo.

d) Por fim, em quarto lugar, a consideração kantiana afirma o belo de tal modo que ele deve ser reconhecido sem conceito como objeto de um comprazimento *necessário*.|88| Necessidade é uma categoria abstrata e indica uma relação interna essencial envolvendo dois lados; quando uma coisa é e porque uma coisa é, a outra também é. Uma coisa contém em sua determinação imediatamente a outra, como a causa, por exemplo, não tem sentido sem o efeito. O belo possui em si mesmo tal necessidade do comprazimento sem relação alguma com conceitos, isto é, com as categorias do entendimento. Assim, por exemplo, a regularidade feita segundo um conceito do entendimento nos agrada, embora para ser agradável Kant exija mais do que a unidade e igualdade de tal conceito do entendimento.

Em todos estes enunciados kantianos encontramos, pois, uma inseparabilidade daquilo que em nossa consciência sempre era pressuposto como separado. Esta separação encontra-se superada no belo, na medida em que a universalidade e a particularidade, finalidade e meio, conceito e objeto se interpenetram completamente. Assim, Kant também vê o belo *artístico* como uma concordância, na qual o próprio particular é adequado ao conceito. O particular enquanto tal é de início

contingente em relação a outros particulares e ao universal; e justamente esta contingência na obra de arte – ou seja, o sentido [*Sinn*], o sentimento [*Gefühl*], o ânimo e a inclinação – não apenas é *subsumida* por categorias universais do entendimento e *dominada* pelo conceito de liberdade em sua abstração universal, mas se encontra de tal modo unida ao universal que se mostra a ele adequada internamente e em si e para si. Desse modo, o pensamento toma corpo no belo artístico e a matéria não é determinada externamente por ele, mas existe livre por si mesma, na medida em que o natural, o sensível, o ânimo e assim por diante possuem em si mesmos medida, finalidade e concordância e a intuição e o sentimento são igualmente elevados à universalidade espiritual, enquanto que o pensamento não só renuncia à sua hostilidade com a natureza, mas nela se asserena e o sentimento, o prazer e o fruir são legitimados e santificados; de tal modo que natureza e liberdade, sensibilidade e conceito encontram seu direito e satisfação em *um só termo*. Mas também esta |89| reconciliação aparentemente completa deve ser enfim apenas subjetiva no que diz respeito ao julgamento e à produção, e não ser propriamente o que é em si e para si verdadeiro e efetivo.

Estes são os principais resultados da crítica kantiana, na medida em que ela nos pode aqui interessar. A crítica kantiana constitui o ponto de partida para a verdadeira apreensão [*Begreifen*] do belo artístico, apreensão que, todavia, somente se pôde fazer valer, por meio da superação das deficiências kantianas, como a apreensão superior da verdadeira unidade da necessidade e da liberdade, do particular e do universal, do sensível e do racional.

2. *Schiller, Winckelmann, Schelling*

Devemos, pois, admitir que o sentido artístico de um espírito profundo e ao mesmo tempo filosófico antes mesmo que a filosofia enquanto tal o reconhecesse já exigiu e expressou a totalidade e a reconciliação, opondo-se àquela infinitude abstrata do pensamento, àquele dever pelo dever e àquele entendimento desfigurado – o qual concebe a natureza e a efetividade, o sentido [*Sinn*] e o sentimento somente como um *limite*, como algo pura e simplesmente hostil. Devemos a *Schiller* o grande mérito de ter rompido com a subjetividade e abstração kantianas do pensamento e de ter ousado ultrapassá-las, concebendo a unidade e a reconciliação como o verdadeiro, e de efetivá-las artisticamente. Pois Schiller em suas observações [*Betrachtungen*] estéticas não ficou preso apenas à arte e ao interesse dela, indiferente à relação com a filosofia autêntica, mas comparou seu interesse pelo belo artístico com princípios filosóficos e somente assim, partindo destes princípios e com eles, penetrou na profunda natureza e no conceito do belo. Percebe-se igual-

mente que em certo período de sua obra ele se ocupou com o pensamento – aliás, mais do que era salutar para a beleza despreocupada da obra de arte.|90| Em muitos de seus poemas percebe-se o propósito de reflexões abstratas e mesmo o interesse por conceitos filosóficos. Por causa disso, fez-se a ele uma objeção, sobretudo para criticá-lo e preteri-lo perante a objetividade e desenvoltura sempre constantes – não obscurecidas pelo conceito – próprias de Goethe. Neste contexto, porém, Schiller enquanto poeta apenas pagou o tributo à sua época e isso de um modo que apenas honrou esta alma sublime e ânimo profundo e para o proveito da ciência e do conhecimento. – Na mesma época, por um impulso científico idêntico, Goethe também se subtraiu de sua esfera própria, a arte poética. Mas, enquanto Schiller mergulhava na consideração da profundidade interior do *espírito*, Goethe conduziu o que tinha de mais próprio para o aspecto *natural* da arte, para a natureza exterior, os organismos vegetais e animais, os cristais, a formação das nuvens e as cores. Nesta pesquisa científica Goethe contribuiu com seu grande tato, descartando deste âmbito a mera consideração do entendimento e seu erro, ao passo que, por outro lado, Schiller soube fazer valer a Idéia da livre totalidade da beleza contra a consideração que o entendimento fazia da volição e do pensamento. Este conhecimento da natureza da arte se encontra em uma série de produções schillerianas, principalmente nas *Cartas sobre a Educação Estética*[25]. Nesta obra, Schiller parte do ponto principal de que cada homem individual possui em si mesmo a disposição para um homem ideal. Este verdadeiro homem é representado pelo Estado, que é a Forma objetiva, universal e ao mesmo tempo canônica, na qual a multiplicidade dos sujeitos particulares ambiciona concentrar-se e unir-se numa unidade. Pode-se conceber de duas maneiras o encontro do homem no tempo com o homem na Idéia: por um lado, no modo como o Estado enquanto gênero do que é ético,|91| jurídico e inteligente suprime [*aufhebt*] a individualidade; por outro lado, no fato de o indivíduo se elevar ao gênero e o homem do tempo se enobrecer pelo homem da Idéia. A razão reclama a unidade enquanto tal, o que é conforme ao gênero, enquanto que a natureza reclama a multiplicidade e a individualidade, e as duas legislações recorrem igualmente ao homem. A educação estética deve, no conflito destes lados opostos, justamente efetivar a exigência de sua mediação e reconciliação, pois, segundo Schiller, ela tende a formar a inclinação, a sensibilidade, o impulso e o ânimo de tal modo que se tornem em si mesmos racionais e que então a razão, a liberdade e a espiritualidade saiam de sua abstração, se unam com o lado natural em si mesmo racional e nele mantenham carne e sangue. O belo é, portanto, determinado como a

25. O título completo desta obra de Schiller é *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*Sobre a Educação Estética do Homem, em uma Série de Cartas*), do ano de 1795 (N. da T.).

expressão da formação unificadora [*Ineinsbildung*] do racional e do sensível e esta formação unificadora é determinada como o efetivamente verdadeiro. De modo geral, esta opinião de Schiller já pode ser encontrada em *Sobre a Graça e a Dignidade*[26] e em seus poemas, quando faz do elogio das mulheres seu objeto, em cujo caráter reconhece e ressalta a união, por si já existente, do espiritual e do natural.

Esta *unidade* do universal e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, que Schiller concebeu cientificamente como princípio e essência da arte e se esforçou ininterruptamente para chamar à vida efetiva por meio da arte e da educação estética, foi então transformada, *enquanto* a *Idéia mesma*, em princípio do conhecimento e da existência e a Idéia foi identificada como a única verdade e efetividade. Por causa disso, a ciência alcançou por meio de *Schelling* seu ponto de vista absoluto; e se antes a arte já começara a reivindicar sua natureza e dignidade peculiares, na relação com os supremos interesses da humanidade, agora foi também encontrado o seu *conceito* e sua posição científica e ela foi acolhida em sua determinação superior e verdadeira, mesmo se, em certo sentido, ainda de um modo equívoco (o que não é o caso |92| de discutir aqui). Aliás, anteriormente *Winckelmann* já ficara de tal modo entusiasmado com a intuição dos ideais dos antigos que encontrou neles um novo sentido para a consideração da arte, arrancando-a do ponto de vista de fins comuns e da mera imitação da natureza, e exigindo veementemente que se encontrasse nas obras de arte e na história da arte a Idéia da arte. Pois Winckelmann deve ser visto como um daqueles que no campo da arte soube descobrir um novo órgão para o espírito e também modos de consideração totalmente novos. Entretanto, no campo da teoria e do conhecimento científico da arte seu ponto de vista teve pouca influência.

Na vizinhança do reavivamento da Idéia filosófica (para mencionar brevemente no curso do desenvolvimento ulterior) *August Wilhelm* e *Friedrich von Schlegel*, desejosos do novo, na busca ávida de distinção e do surpreendente, se apropriaram da Idéia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente *críticas*. Pois nenhum dos dois pode reivindicar a vocação do pensamento especulativo. Mas, com seu talento crítico, eles se situaram próximos ao ponto de vista da Idéia e, com grande fecundidade e ousadia na renovação, ainda que com ingredientes filosóficos escassos, se voltaram contra os pontos de vista até então vigentes, numa polêmica cheia de espírito e, assim, introduziram em diversos ramos da arte um novo parâmetro de julgamento e pontos de vista que se situavam acima dos que eram atacados. Pelo fato, entretanto, de suas críticas não serem acompanhadas por um conhecimento filosófico fundamental de

26. *Über Anmut und Würde* (1793) (N. da T.).

seu parâmetro, este se manteve numa certa indeterminação e hesitação, de modo que ora faziam muito ora pouco. Mesmo que se possa considerar um ganho de sua parte o de terem novamente com amor salientado e elevado as coisas antigas que eram desprezadas pela época, como a pintura mais antiga dos italianos e dos holandeses,|93| os Nibelungos e assim por diante e de terem procurado conhecer e ensinar com afinco coisas menos conhecidas, como a poesia e mitologia indianas, eles, porém, davam a tais épocas um valor excessivamente alto; e logo eles mesmos incorriam no erro de admirar coisas medíocres como, por exemplo, as comédias de Holberg[27], e em atribuir uma dignidade universal às coisas apenas relativamente dotadas de valor ou mesmo, de modo ousado, se mostravam entusiasmados por uma direção equívoca ou por pontos de vista subordinados como se fossem os mais importantes.

3. A Ironia

A partir desta direção, e especialmente do modo de pensar e das doutrinas de Friedrich von Schlegel, desenvolveu-se em seguida sob diversas configurações a chamada *ironia*. A ironia encontrou seu profundo fundamento, segundo um de seus aspectos, na filosofia de *Fichte*, na medida em que os princípios dessa filosofia foram aplicados à arte. Tanto Friedrich von Schlegel quanto Schelling partiram do ponto de vista fichteano; este para ultrapassá-lo completamente e o primeiro para dele se libertar ao tratá-lo de um modo peculiar. No que se refere à dependência mais próxima de enunciados fichteanos com esta direção precisa da ironia, devemos neste contexto somente ressaltar o seguinte ponto: Fichte estabelece o eu e, na verdade, o eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento. Em segundo lugar, esse eu é por causa disso em si mesmo completamente simples; por um lado, nele são negados toda particularidade, determinação e conteúdo – pois todas as coisas sucumbem nesta liberdade e unidade abstrata –; por outro lado, todo conteúdo que deve valer para o eu somente é estabelecido e reconhecido pelo eu. O que é, somente é através de mim, e o que é através de mim posso do mesmo modo aniquilar novamente.

Se, porém, ficamos presos a estas formas totalmente vazias que têm |94| sua origem no caráter absoluto do eu abstrato, nada é considerado *em si e para si* e em si dotado de valor, mas somente enquanto produzido pela subjetividade do eu. E então o eu também pode permanecer senhor e mestre de tudo o que existe e nada

27. Ludwig Freiherr von Holberg (1684-1754), escritor dinamarquês, elogiado por A. Schlegel, que o comparou a Molière em suas *Vorlesungen über die Dramatische Poesie der Griechen* (*Lições sobre a Poesia Dramática dos Gregos*) (1809) (N. da T.).

haverá em nenhuma esfera da eticidade, do direito, do humano e do divino, do profano e do sagrado que não necessite ser primeiramente estabelecido pelo eu e que, por isso, também não possa igualmente ser destruído pelo eu. Por causa disso, tudo o que é em-si-e-para-si é apenas uma *aparência* e não é verdadeiro e efetivo devido a si mesmo e por meio de si mesmo, mas um mero *aparecer* por meio do eu que, com violência e arbitrariedade, dispõe livremente de tudo o que é em-si-e-para-si. Atribuir valor a algo [*Geltenlassen*] ou superá-lo depende totalmente do bel-prazer do eu que, enquanto eu, já é absoluto em si mesmo.

Em terceiro lugar, este eu é indivíduo *vivo*, atuante, e sua vida consiste em fazer sua individualidade para si e para os outros, em se manifestar e se tornar fenômeno. Pois cada homem, na medida em que vive, busca realizar-se e se realiza. No que diz respeito ao belo e à arte, isso adquire *o* sentido de viver como artista e de configurar sua vida *artisticamente*. No entanto, segundo este princípio, eu vivo como artista quando todo o meu agir e manifestar em geral, na medida em que se refere a algum conteúdo, somente permanece para mim uma *aparência* e assume uma forma que está totalmente em meu poder. E assim, não há para mim verdadeira *seriedade* neste conteúdo e nem em sua manifestação e efetivação em geral. Pois a verdadeira seriedade somente se apresenta por meio de um interesse substancial, por uma coisa, verdade, eticidade e assim por diante, em si mesmas cheias de conteúdo, por meio de um conteúdo que enquanto tal já vale para mim como essencial, de tal modo que somente sou essencial para mim mesmo na medida em que mergulhei em tal conteúdo e a ele me tornei adequado em todo o meu saber e agir. No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz,|95| para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao formalismo do eu. – Minha aparição [*Erscheinung*], na qual me ofereço aos outros, pode até ser algo sério para eles, na medida em que me tomam como se eu estivesse tratando mesmo de algo sério, no entanto, deste modo eles apenas se enganam, são pobres sujeitos limitados que não possuem o órgão e a capacidade de apreender e de alcançar a altura do meu ponto de vista. Mostra-se então para mim que nem todos são assim tão livres [isto é, formalmente livres], para em tudo o que geralmente ainda vale para o homem, que possui dignidade e santidade, ver apenas um produto de seu próprio poder do arbítrio em que pode ou não valorá-lo, se deixar ou não determinar e preencher. Essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-

la. Aquele que se encontra em tal ponto de vista da genialidade divina observa do alto com distinção todos os outros homens, que são considerados limitados e rasos, na medida em que o direito, a eticidade etc. ainda valem para eles como algo de sólido, de obrigatório e de essencial. É claro que tal indivíduo, que assim vive como artista, mantém relações com outras pessoas, vive com amigos e com as pessoas que gosta, mas como gênio, tal relação com sua efetividade determinada, com suas ações particulares, assim como com o em si e para si universal é para ele ao mesmo tempo algo nulo e ele se relaciona ironicamente com tudo isso.

Este é o significado universal da genial ironia divina, como concentração do eu em si mesmo, para quem todos os elos foram quebrados e que somente pode viver na beatitude do gozo próprio. Esta ironia foi inventada pelo senhor Friedrich von Schlegel e muitos outros a macaquearam ou a repetirão sempre novamente.

|96| A Forma mais imediata desta negatividade da ironia é, por um lado, a *vaidade* de toda coisa concreta [*Sachlichen*], de toda eticidade e de tudo o que é em si mesmo pleno de Conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si. Se o eu permanece neste ponto de vista, tudo para ele surge como nulo e fútil [*eitel*], com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia e ainda mais *vaidosa*. Em contrapartida, este eu também não pode ficar satisfeito neste gozo de si mesmo, mas antes deve tornar-se ele mesmo insuficiente, de tal modo que sente sede por algo fixo e substancial e por interesses determinados e essenciais. Por causa disso, se apresentam o infortúnio e a contradição, dado que, por um lado, o sujeito quer entrar na verdade e traz consigo o desejo de objetividade; mas, por outro lado, não consegue se libertar desta solidão e retraimento em si mesmo, não consegue superar esta interioridade insatisfeita e abstrata e é acometido pela nostalgia, que vimos igualmente nascer da filosofia de Fichte. A insatisfação desta quietude e falta de vigor – que não consegue agir nem tocar em nada porque implicaria em abrir mão da harmonia interna e que, contudo, no desejo por realidade e pelo caráter absoluto permanece não efetiva e vazia, mesmo que em si mesma pura – permite o nascimento do culto doentio da bela alma e da nostalgia. Pois uma alma verdadeiramente bela age e é efetiva. Mas aquele ansiar é apenas o sentimento [*Gefühl*] da nulidade do sujeito vazio e vaidoso, para o qual falta a força para poder romper com esta vaidade e se preencher com um conteúdo substancial.

Na medida em que a ironia foi transformada em Forma de arte, não permaneceu apenas presa à configuração artística da própria vida e da individualidade particular do sujeito irônico, mas, além da obra de arte das próprias ações etc., o artista ainda deveria trazer à luz, como produtos da fantasia, obras de arte externas. O princípio destas produções, que só podem |97| surgir nomeadamente na poesia, é

por sua vez a exposição do divino como ironia. Mas o irônico [*das Ironische*], como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens têm valor e dignidade. Mostra-se nisso, portanto, que não só não há seriedade com o direito, a eticidade, o verdadeiro, mas que não há nada no elevado e melhor, uma vez que isso se contradiz e se aniquila a si mesmo em sua aparição [*Erscheinung*] em indivíduos, caracteres e ações e, dessa maneira, é a ironia sobre si mesma. Esta Forma, tomada em sua abstração, toca as raias do princípio do cômico; mas o cômico deve ser neste parentesco essencialmente distinguido da ironia. Pois o cômico deve ficar restrito ao fato de que tudo o que se aniquila é algo em si mesmo nulo, um fenômeno falso e contraditório; por exemplo, uma mania, uma teimosia, um capricho particular contra uma paixão poderosa ou um princípio e uma máxima aparentemente sólidos e sustentáveis. É completamente diferente, porém, quando algo de fato ético e verdadeiro, um conteúdo em geral e em si mesmo substancial, se apresenta num indivíduo a partir dele mesmo como algo nulo. Pois, então, tal indivíduo é em seu caráter nulo e desprezível e também são expostas a fraqueza e a ausência de caráter. Por isso, nesta distinção entre o irônico e o cômico é preciso essencialmente atentar para o *Conteúdo* do que é destruído. Mas, os sujeitos, que não conseguem perseverar junto a seus fins sólidos e importantes e logo os abandonam e permitem que se destruam em si mesmos, são ruins e imprestáveis. Tal ironia da ausência de caráter ama a ironia. Ao verdadeiro caráter, pelo contrário, pertence, por um lado, um Conteúdo essencial em termos de fins; por outro lado, pertence a perseverança junto a tais fins, de modo que toda a existência da individualidade se perderia caso |98| ela tivesse de soltá-los e abandoná-los. Esta firmeza e substancialidade constituem o tom fundamental do caráter. Catão pode viver somente como romano e republicano. No entanto, se a ironia é tomada como tom fundamental da exposição, toma-se, na verdade, o menos artístico [*Allerunkünstlerische*] como princípio verdadeiro da obra de arte. Pois na obra de arte aparecem então figuras ora triviais ora sem conteúdo e postura, uma vez que o substancial neles se mostra como o que é nulo e, por fim, ainda surgem aquelas nostalgias e as contradições insolúveis do ânimo. Tais exposições não podem despertar um interesse verdadeiro. Por isso também sempre encontramos pelo lado da ironia as mesmas queixas de que o público não tem um senso [*Sinn*] profundo, uma visão artística e gênio, e que não entende estas alturas da ironia; isto é, ao público não agrada esta baixeza e o que em parte é trivial em parte destituído de caráter. Ainda bem que tais naturezas nostálgicas e sem conteúdo não agradam; é um consolo saber que esta improbidade e hipocrisia não são bem re-

cebidas e que as pessoas, pelo contrário, anseiam tanto por interesses completos e verdadeiros quanto por caracteres que permanecem fiéis a seu conteúdo grave.

Como observação histórica deveríamos ainda acrescentar que foram principalmente *Solger* e *Ludwig Tieck* que acolheram a ironia como o princípio supremo da arte.

Não é possível falar aqui exaustivamente de *Solger*[28], tal como ele mereceria que se falasse dele; devo me contentar com algumas poucas indicações. Solger não era como os outros que se satisfaziam com uma formação filosófica superficial, pois uma necessidade interna autenticamente especulativa o impelia a descer na profundidade da Idéia filosófica. E assim ele chegou ao momento dialético da Idéia, ao estágio que denomino de "infinita negatividade absoluta": a atividade da Idéia de se negar enquanto o infinito e o universal |99| para a finitude e para a particularidade e de igualmente superar esta negação e com isso restabelecer a universalidade e o infinito no finito e particular. Solger se ateve a esta negatividade e sem dúvida ela é um *momento* na Idéia especulativa. Compreendida como mera inquietação e dissolução dialéticas do infinito e do finito ela é, contudo, *apenas um momento*, e não como Solger quer, a *Idéia toda*. Infelizmente Solger morreu muito jovem para que pudesse chegar à realização concreta da Idéia filosófica. Com isso, ele permaneceu preso a este aspecto da negatividade que possui parentesco com a dissolução irônica do determinado bem como com o substancial em si mesmo e no que ele também via o princípio da atividade artística. Segundo nossa definição anterior, porém, Solger não era na efetividade de sua vida, na solidez, seriedade e valor de seu caráter, propriamente um artista irônico, nem era de natureza irônica seu profundo sentido por obras de arte verdadeiras, que o estudo demorado da arte lhe propiciou. É o que basta para a defesa de Solger que, por sua vida, filosofia e arte, merece ser distinguido dos apóstolos da ironia referidos anteriormente.

No que se refere a *Ludwig Tieck*[29], sua formação também provém daquele período cujo centro por algum tempo foi Jena. Tieck e outras destas distintas pessoas lidam com bastante familiaridade com tais expressões sem, no entanto, dizer o que elas significam. Assim, Tieck exige constantemente ironia; mas, quando ele mesmo se dedica ao julgamento de grandes obras de arte, seu reconhecimento e descrição da grandeza delas são realmente primorosos. Entretanto, se acreditamos que aqui se encontra a melhor oportunidade para mostrar o que é a ironia em tais obras como, por exemplo, *Romeu e Julieta*, somos iludidos – nenhum traço da ironia aparece.

28. Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819); *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (*Ervino. Quatro Diálogos sobre o Belo e a Arte*) Berlim, 1815, 2 vols.

29. Ludwig Tieck (1773-1853), poeta do círculo romântico de Jena, autor de *Phantasus*, reunião de contos, novelas e poemas (N. da T.).

|100| DIVISÃO

Depois de nossas observações preliminares, chegou a hora de passarmos para a consideração de nosso próprio objeto. Mas a introdução, na qual ainda nos encontramos, não pode aqui fazer mais do que apresentar um panorama de todo o percurso de nossas considerações científicas subseqüentes. No entanto, uma vez que tratamos da arte nascendo da própria Idéia absoluta e até mesmo indicamos a exposição sensível do próprio absoluto como sua finalidade, devemos proceder junto a esta visão panorâmica de modo que, ao menos em termos gerais, se mostre como as partes singulares se originam do conceito de belo artístico em geral enquanto exposição do absoluto. Por isso, devemos também procurar suscitar uma representação o mais universal possível deste conceito.

Já foi dito que o conteúdo da arte é a Idéia e que sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada. A *primeira* determinação que aqui se encontra é a exigência de que o conteúdo a ser exposto artisticamente se mostre em si mesmo adequado a esta exposição. Caso contrário, temos apenas uma união má, uma vez que um conteúdo por si rebelde à figuração imagética e ao fenômeno exterior deve aceitar esta Forma, e uma matéria por si mesma prosaica deve justamente achar na Forma oposta à sua natureza o modo de aparecer que lhe é adequada.

A *segunda* exigência, que deriva da primeira, requer que o conteúdo da arte não seja *algo* em si mesmo *abstrato* [*Abstraktum*] e, na verdade, não somente no sentido do sensível como o concreto, em oposição a tudo o que é espiritual e pensado como o simples e o abstrato em si mesmos. Pois todo verdadeiro do espírito como também da natureza é em si mesmo concreto e, não obstante a universalidade, ainda possui em si mesmo subjetividade e particularidade. Se enunciamos, por exemplo, |101| que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional. Tal Deus, uma vez que ele próprio não é apreendido em sua verdade concreta, também não oferecerá algum conteúdo para a arte, especialmente para as artes plásticas. Daí os judeus e os turcos não terem podido expor pela arte seu Deus de um modo positivo como os cristãos, pois seu Deus não é nem ao menos uma tal abstração do entendimento. Pois no cristianismo Deus está em sua verdade e por isso é também representado como em si mesmo totalmente concreto, enquanto pessoa, enquanto sujeito e, de modo mais determinado, como espírito. O que ele é como espírito explicita-se para a concepção religiosa como a trindade de pessoas que, ao mesmo tempo, por si é unidade. Aqui temos a essência, a universalidade e a particularização, assim como a sua unidade reconciliada, e apenas tal unidade é o concreto. Assim como um

conteúdo, para ser de fato verdadeiro, deve ser de tal natureza concreta, também a arte exige a mesma concreção, porque a universalidade apenas abstrata não possui em si mesma a determinação de progredir para a particularização, para a aparição [*Erscheinung*] e para a unidade consigo mesma no conteúdo.

Se a um conteúdo verdadeiro e, por isso, concreto devem corresponder uma Forma e uma configuração sensíveis, estas devem, *em terceiro lugar*, ser igualmente algo individual e em si mesmo completamente concreto e singular. O fato de o concreto pertencer aos dois lados da arte, tanto ao conteúdo quanto à exposição, é justamente o ponto segundo o qual ambos podem coincidir e se corresponder mutuamente, como, por exemplo, a forma natural do corpo humano é um tal concreto sensível que permite expor o espírito em si mesmo concreto e mostrar-se adequado a ele. Assim, pois, deve também ser afastada a concepção de que é apenas uma mera contingência que para tal forma verdadeira se tome um fenômeno efetivo do mundo exterior. Pois a arte não assume esta Forma apenas porque ela se encontra à disposição e porque não há outra, mas porque no |102| conteúdo concreto reside também propriamente o momento do fenômeno exterior e efetivo e, igualmente, sensível. Mas, em conseqüência, este sensível concreto, no qual se exprime um Conteúdo segundo sua essência espiritual, é também essencialmente para o interior; o exterior da forma, através do qual o conteúdo torna-se intuível e representável, tem a finalidade de somente existir para o nosso ânimo e espírito. É somente em razão disso que o conteúdo e a forma artística estão configurados reciprocamente [*ineinandergebildet*]. O concreto *apenas* sensível, a natureza exterior enquanto tal, não possui esta finalidade como sua única origem. A plumagem variegada e rica em cores dos pássaros brilha mesmo que ninguém a veja, seu canto soa mesmo sem que ninguém o ouça; o aloé, que somente floresce por uma noite, murcha sem ser admirado nos ambientes selvagens das florestas do sul; e estas florestas, constituídas de densas aglomerações das mais belas e exuberantes vegetações, do mesmo modo desaparecem e se estragam sem serem fruídas com seus aromas os mais suaves e ricos em odores. No entanto, a obra de arte não é tão despreocupada por si, mas é essencialmente uma pergunta, uma interpelação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos.

Embora neste contexto a sensibilização da arte não seja casual, ela também não é, em contrapartida, o modo supremo de apreender o concreto espiritual. A Forma mais alta, diante da exposição por meio do concreto sensível é o pensamento que pode, na verdade, em sentido relativo ser abstrato; entretanto, para poder ser de natureza verdadeira e racional não deve ser um pensamento unilateral, mas concreto. A diferença quanto à possibilidade de um conteúdo determinado possuir como sua Forma adequada a exposição artística sensível ou exigir essencialmente, segun-

do sua natureza, uma Forma superior, mais espiritual, se mostra claramente, por exemplo, se compararmos os deuses gregos com o Deus tal como o concebem os cristãos. O deus grego não é abstrato, mas individual, e está próximo da forma natural; o Deus cristão também é uma personalidade concreta e isso enquanto *pura* espiritualidade, e deve ser sabido no espírito como *espírito*. Seu elemento de existência é, assim, |103| essencialmente o saber interior e não a forma exterior natural, por meio da qual ele apenas de modo incompleto é passível de exposição, mas não segundo toda a profundidade de seu conceito.

Mas, na medida em que a arte tem a tarefa de expor a Idéia para a intuição imediata numa forma sensível e não na Forma do pensamento e da pura espiritualidade em geral, e esta exposição possui seu valor e dignidade na correspondência e na unidade dos dois lados, da Idéia e de sua forma, a altura e excelência da arte na realidade adequada ao seu conceito dependerão do grau de interioridade e unidade com o qual a Idéia e a forma aparecem trabalhadas de modo recíproco.

Neste estágio da verdade superior, enquanto o estágio da espiritualidade que alcançou para si a configuração adequada ao conceito do espírito, encontra-se o fundamento da divisão para a ciência da arte. Pois o espírito, antes de chegar ao verdadeiro conceito de sua essência absoluta, deve passar por um trajeto de etapas fundado nesse próprio conceito, e a este trajeto do conteúdo que ele dá a si corresponde um trajeto, imediatamente associado, de configurações da arte, em cuja Forma o espírito, enquanto ser artístico, dá a si a consciência de si mesmo.

Este trajeto que se dá no interior do espírito artístico possui por sua própria natureza novamente dois aspectos: *em primeiro lugar*, este desenvolvimento é propriamente *espiritual* e *universal*, na medida em que se configura artisticamente a série de determinadas *concepções de mundo*, tidas como a consciência determinada, mas abrangendo o natural, o humano e o divino; *em segundo lugar*, este desenvolvimento artístico interior deve dar a si existência [*Existenz*] imediata e presença [*Dasein*] sensível, e os modos determinados da existência artística [*Kunstdasein*] sensível são propriamente uma totalidade de diferenças necessárias da arte – *as artes particulares*. Certamente a configuração artística e suas diferenças são, por um lado, enquanto espírito, de natureza universal e não estão presas a *um* material, e a existência sensível se distingue de múltiplas maneiras; entretanto, na medida em que essa existência em si |104| assim como o espírito tem o conceito como sua alma interior, um material sensível determinado guarda desse modo, por outro lado, uma relação precisa e uma concordância secreta com diferenças e Formas espirituais da configuração artística.

Quanto ao todo, contudo, nossa ciência se divide em três setores principais:

Em primeiro lugar, temos uma parte *geral*. Ela tem como conteúdo e objeto a Idéia universal do belo artístico enquanto *ideal* assim como a relação precisa do ideal, por um lado, com a natureza e, por outro, com a produção artística subjetiva.

Em segundo lugar, com base no conceito do belo artístico desenvolve-se um setor *particular*, na medida em que as diferenças essenciais que este conceito possui em si mesmo se desdobram numa progressão gradual de Formas de configuração particulares.

Em terceiro lugar, resulta uma *última* parte que trata da particularização do belo artístico, na medida em que a arte progride para uma realização sensível de suas configurações e se consolida num sistema de artes particulares e de seus gêneros e espécies.

I. No que se refere inicialmente à primeira e à segunda parte, devemos novamente lembrar, para efeito de compreensão do que se segue, que a Idéia, enquanto o belo artístico, não é a Idéia enquanto tal, tal como uma lógica metafísica tem de concebê-la como o absoluto, mas a Idéia na medida em que se configurou na efetividade e entrou em unidade imediata e correspondente com a mesma. Pois, certamente a *Idéia enquanto tal* é o verdadeiro em si e para si mesmo, mas é a verdade segundo sua universalidade que ainda não foi objetivada; em contrapartida, a *Idéia* enquanto o *belo artístico* é a Idéia com a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual, assim como uma configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Idéia aparecer essencialmente em si mesma. Portanto, assim já está expressa a exigência |105| de que a Idéia e sua configuração enquanto efetividade concreta sejam tornadas completamente adequadas uma à outra. Concebida desse modo, a Idéia é, enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, *o ideal*. A tarefa de tal correspondência poderia inicialmente ser compreendida de modo totalmente formal, no sentido de que a Idéia pudesse ser *esta* ou *aquela*, bastando apenas que a forma efetiva, independente de qual fosse, expusesse justamente esta Idéia determinada. Em tal caso, a *verdade* exigida pelo ideal é confundida com a mera *exatidão* [*Richtigkeit*], que consiste em expressar qualquer significado de um modo conveniente e, assim, reencontrar imediatamente seu sentido na forma. O ideal não deve ser tomado neste sentido. Pois qualquer conteúdo, segundo a norma de sua essência, pode ser exposto de modo completamente adequado, sem que possa reivindicar a beleza artística do ideal. Aliás, a exposição poderá até aparecer deficiente perante a beleza ideal. Neste contexto deve ser adiantado algo que somente mais tarde poderá ser demonstrado, a saber, que a deficiência da obra de arte não deve ser sempre atribuída apenas à falta de habilidade subjetiva, mas que a *deficiência da Forma* também provém da

deficiência do conteúdo. Por exemplo, os chineses, os indianos e os egípcios permaneceram em suas configurações artísticas figuras de deuses e ídolos desprovidos de Forma ou com uma determinidade ruim ou não verdadeira da Forma e não souberam dominar a verdadeira beleza porque suas representações mitológicas, o conteúdo e o pensamento de suas obras de arte ainda eram em si mesmos indeterminados ou de uma determinidade ruim, e não eram ainda o conteúdo em si mesmo absoluto. Neste sentido, quanto mais excelentes forem as obras de arte, tanto mais profunda e interior será a verdade de seu conteúdo e pensamento. Quanto a isso, não se trata apenas de pensar na maior ou menor habilidade com que são apreendidas e reproduzidas as configurações naturais tal como se apresentam na efetividade exterior. Pois, em certos estágios da consciência artística e da |106| exposição, o abandono e a deformação de formações naturais não decorre da falta de exercício e da falta de habilidade técnica involuntárias, mas da transformação intencional que parte do conteúdo que está na consciência e por ele é exigida. Desse modo, segundo este aspecto, existe de fato uma arte incompleta que em *sua* esfera *determinada* pode ser completamente acabada quanto a aspectos técnicos e de outra ordem, mas no tocante ao próprio conceito mesmo da arte e perante o ideal aparece como deficiente. Somente na arte suprema a Idéia e a exposição são verdadeiramente correspondentes uma à outra no sensível, de tal sorte que a forma da Idéia é em si mesma a forma verdadeira em si e para si, porque o conteúdo da Idéia que ela expressa é propriamente verdadeiro. Associado a isso, como já foi indicado, a Idéia é determinada como totalidade concreta em si e por si mesma e, por causa disso, tem em si mesma o princípio e a medida de sua particularização e determinidade da aparição [*Erscheinung*]. A fantasia cristã, por exemplo, somente poderá expor Deus na forma humana e na expressão *espiritual* dela, porque Deus mesmo é aqui inteiramente em si mesmo presente à consciência como *espírito*. A determinidade é como que a ponte para o fenômeno. Onde esta determinidade não é totalidade que decorre da própria Idéia, onde a Idéia não é representada como a que se determina e particulariza a si mesma, a Idéia permanece abstrata, e não possui em si mesma, senão fora de si a determinidade e, com isso, o princípio do modo de aparição [*Erscheinungsweise*] particular que somente a ela é adequado. Por causa disso, a Idéia ainda abstrata possui a forma como ainda não posta por ela, como algo exterior. Em contrapartida, a Idéia em si mesma concreta traz o princípio de seu modo de aparição [*Erscheinungsweise*] em si mesma e, assim, é seu próprio livre configurar. Deste modo, é somente a Idéia verdadeiramente concreta que produz a verdadeira forma, e esta correspondência de ambos é o ideal.

II. Entretanto, uma vez que a Idéia deste modo é unidade concreta, esta unidade somente poderá vir à consciência artística por meio da propagação e da media-

ção renovada das particularidades da Idéia, |107| e por meio deste desenvolvimento a beleza artística adquire uma *totalidade de fases e de Formas particulares*. Após termos tratado do belo artístico em si e para si, precisamos examinar como o todo do belo se decompõe em determinações particulares. Nisso consiste a *segunda parte, a doutrina das Formas da arte*. Estas Formas encontram sua origem no modo diverso de se conceber a Idéia como conteúdo, o que condiciona uma diferenciação da configuração na qual a Idéia aparece. Por isso, as Formas da arte nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma, relações que nascem da própria Idéia e, assim, fornecem o verdadeiro fundamento de divisão desta esfera. Pois, a divisão deve sempre residir *no* conceito, do qual é a particularização e a divisão.

Devemos tratar aqui de *três* relações da Idéia com sua configuração.

1. *Em primeiro lugar*, o *início* é constituído pela Idéia, na medida em que ainda em sua indeterminidade, confusão ou determinidade ruim e não verdadeira é transformada em Conteúdo das configurações artísticas. Enquanto indeterminada, ela ainda não possui em si mesma aquela individualidade que o ideal requer; sua abstração e unilateralidade deixa a forma externamente deficiente e casual. Por isso, a primeira Forma de arte é ainda um *mero procurar* o ato de figuração [*Verbildlichung*] do que uma capacidade de exposição verdadeira. A Idéia ainda não encontrou a Forma em si mesma e permanece assim apenas numa luta e aspiração por ela. Podemos denominar esta Forma, em termos universais, de Forma de arte *simbólica*. A Idéia abstrata tem nesta Forma sua forma fora de si, na matéria natural e sensível, da qual o configurar nasce e aparece ligado. Os objetos das intuições da natureza, por um lado, são deixados tal como são, mas logo a seguir a Idéia substancial é neles introduzida como seu significado, de tal modo que eles devem assumir a tarefa de expressá-la e serem interpretados |108| como se a Idéia estivesse propriamente presente neles. A isso se liga o fato de que os objetos da efetividade têm em si mesmos um aspecto capaz de expor um significado universal. Mas, dado que uma completa correspondência ainda não é possível, esta relação somente pode dizer respeito a uma *determinidade abstrata*, como, por exemplo, quando dizemos leão, compreendemos a força.

Por outro lado, nesta abstração da relação a *estranheza* da Idéia e dos fenômenos naturais vêm igualmente à consciência. E quando também a Idéia, que não se exprime em nenhuma outra efetividade, penetra em todas estas configurações, e em sua inquietação e desmesura se procura nelas, mas, no entanto, não as considera adequadas a si, ela eleva as configurações naturais e os fenômenos da efetividade à indeterminação e à desmedida. A Idéia vacila para lá e para cá entre eles, fervilha e fermenta neles, exerce sua força sobre eles, os consome e se estende sobre eles de modo não natural e busca elevar o fenômeno à Idéia por meio da dispersão, da

desmesura e do luxo da figuração. Pois a Idéia é aqui ainda o mais ou menos indeterminado, o que não pode ser figurado; os objetos naturais, porém, são completamente determinados em sua forma.

Na inadequação de uma contra a outra, a relação da Idéia com a objetividade torna-se, por conseguinte, *negativa*, pois ela mesma, enquanto interioridade, permanece propriamente insatisfeita com tal exterioridade e se estabelece de modo *sublime* sobre toda esta plenitude de configurações, que não lhe correspondem como a sua substância interior e universal. Nesta sublimidade, tanto o fenômeno natural quanto a forma e o acontecimento humanos são decerto tomados e deixados tal como são, para logo serem reconhecidos como inadequados no que diz respeito a seu significado, que se ergue muito acima de qualquer conteúdo mundano.

Estes aspectos constituem, em termos gerais, o caráter do primeiro panteísmo artístico do oriente que, por um lado, mesmo nos piores objetos introduz o significado absoluto e, por outro lado, força violentamente os fenômenos |109| na direção da expressão de sua concepção de mundo; dessa maneira, se torna bizarro, grotesco e destituído de gosto ou, desprezando a liberdade infinita, porém, abstrata da substância, volta-se com desdém contra todos os fenômenos como se não fossem nada e perecíveis. Por causa disso, o significado não pode ser completamente configurado [*eingebildet*] na expressão e, apesar de toda aspiração e tentativa, permanece, contudo, insuperada a inadequação entre a Idéia e a forma. – Esta seria a primeira Forma de arte, a simbólica, com sua procura, sua efervescência, seu enigma e sublimidade.

2. Na *segunda* Forma de arte, que gostaríamos de designar como sendo a *clássica*, a dupla deficiência da Forma de arte simbólica está eliminada. A forma simbólica é incompleta porque, por um lado, a Idéia nela apenas vem à consciência numa determinidade ou indeterminidade *abstratas* e porque, por outro lado, precisamente a concordância entre o significado e a forma deve sempre permanecer deficiente e apenas abstrata. Como solução desta dupla deficiência, a Forma de arte clássica é a livre e adequada conformação [*Einbildung*] da Idéia na forma que pertence de modo peculiar à própria Idéia segundo seu conceito, com a qual, assim, ela pode entrar numa sintonia livre e completa. E, assim, é a Forma clássica que pela primeira vez oferece a produção e intuição do ideal completo e o apresenta como efetivado.

Entretanto, a adequação entre o conceito e a realidade no clássico deve tampouco, como se isso pudesse concernir ao ideal, ser tomada no sentido meramente *formal* da concordância de um conteúdo com sua configuração exterior. Caso contrário, cada retrato da natureza, cada semblante, paisagem, flor, cena e assim por diante, que constituem a finalidade e o conteúdo da exposição, já seriam clássicos por meio de tal congruência entre conteúdo e Forma. Ao contrário, a peculiari-

dade do conteúdo no clássico reside no fato de que ele próprio é Idéia concreta e, enquanto tal, a espiritualidade concreta; pois somente a espiritualidade é a verdadeira interioridade. Em vista de tal conteúdo, portanto, deve-se perguntar entre tudo o que é natural |110| o que por si mesmo corresponde em si e para si ao espírito. Há de ser o próprio conceito *originário* que *inventou* [*erfunden*] a forma para a espiritualidade concreta, de tal modo que agora o conceito *subjetivo* – aqui o espírito da arte – apenas a *encontrou* [*gefunden*] e, enquanto existência natural figurada, a tornou adequada à livre espiritualidade individual. Esta forma, que possui em si mesma a Idéia como espiritualidade – na verdade, a espiritualidade individual e determinada, quando deve se desenvolver num fenômeno temporal, é a *forma humana*. É certo que freqüentemente a personificação e a antropomorfização foram denegridas como se fossem uma degradação do espírito; mas, a arte, na medida em que necessita levar o espírito de um modo sensível à intuição, deve progredir para esta antropomorfização, já que o espírito apenas em seu corpo aparece satisfatoriamente sensível. Neste contexto, a migração da alma é uma representação abstrata, sendo que a fisiologia deve ter tido como um de seus princípios que a vitalidade em seu desenvolvimento necessariamente precisa progredir para a forma do homem como sendo este o único fenômeno sensível adequado ao espírito.

Na Forma de arte clássica, porém, o corpo humano nas suas Formas não vale mais meramente como existência sensível, mas somente como existência e forma natural do espírito e deve, por isso, estar afastado de toda necessidade do que é apenas sensível e da finitude casual do fenômeno. Se a forma foi deste modo purificada para em si mesma expressar o conteúdo que lhe é adequado, é preciso, por outro lado, caso a concordância entre o significado e a forma deva ser completa, que igualmente a espiritualidade, que constitui o conteúdo, seja de *tal* natureza que seja capaz de se expressar completamente na forma natural do homem, sem nesta expressão precisar sair do sensível e do vivente. Desse modo, o espírito permanece aqui ao mesmo tempo determinado como mais particular, como mais humano, não como espírito pura e simplesmente absoluto e eterno, na medida em que este somente é capaz de se anunciar e de se expressar como a própria espiritualidade.

|111| Este último ponto constitui por sua vez novamente a deficiência na qual a Forma de arte clássica se dissolve e exige a passagem para uma *terceira* Forma de arte mais elevada, a saber, a *romântica*.

3. A Forma de arte *romântica* novamente suprime [*aufheben*] a completa unificação da Idéia com a sua realidade e se põe a si mesma, ainda que de um modo superior, atrás da diferença e da oposição dos dois lados que na Forma de arte simbólica permaneciam insuperados. A Forma de arte clássica, de fato, alcançou o

ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa reside na arte mesma e na limitação da esfera artística. Esta limitação deve ser identificada no fato de que a arte em geral transforma em objeto, numa Forma concreta e *sensível*, o espírito que, segundo o seu conceito, é a universalidade infinita e concreta, e apresenta no clássico a consumada formação unificadora [*Ineinsbildung*] da existência espiritual e sensível como *correspondência* de ambos. Mas, nesta fusão, o espírito *não* chega de fato à exposição *segundo* seu *verdadeiro conceito*. Pois, o espírito é a subjetividade infinita da Idéia que, enquanto interioridade absoluta, não se pode configurar livremente para si quando necessita permanecer fundida ao corpóreo como sua existência adequada. A partir deste princípio, a Forma de arte romântica supera aquela unidade indivisa da Forma de arte clássica, porque adquiriu um conteúdo que transcende esta Forma e seu modo de expressão. Este conteúdo – para lembrar representações já conhecidas – coincide com o que o cristianismo afirma acerca de Deus como espírito, à diferença da crença nos deuses dos gregos que constitui o conteúdo essencial e o mais adequado para a arte clássica. Nesta, o conteúdo concreto é *em si* a unidade da natureza humana e divina, uma unidade que, justamente por ser apenas *em si* e *imediata*, também chega de modo *sensível* e imediato a uma manifestação adequada. O deus grego se destina à intuição espontânea e à representação sensível |112| e, por isso, sua forma é o corpo do homem, o círculo de sua potência e de sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio. O grau mais alto é, portanto, o *saber* desta unidade existente *em si*, que a Forma de arte clássica tem como seu conteúdo passível de exposição completa no corpo. Esta elevação do em-si [*Ansich*] no saber autoconsciente representa, porém, uma enorme diferença. Trata-se da diferença infinita que, por exemplo, separa o homem em geral do animal. O homem é animal, mas mesmo em suas funções animais não permanece preso a um em-si como o animal, pois toma consciência delas, as reconhece e as eleva à ciência autoconsciente, tal como o faz, por exemplo, com o processo da digestão. Por meio disso, o homem soluciona o limite de sua imediatez de existente em-si [*ansichseiende*], de tal modo que, pelo fato de *saber* que é animal, deixa de sê-lo e se dá o saber de si como espírito. – Se o em-si do estágio anterior, a unidade da natureza humana e divina, é elevada de uma unidade *imediata* para uma unidade *consciente*, então o *verdadeiro* elemento para a realidade deste conteúdo não é mais a existência sensível e imediata do espírito, a forma humana corporal, mas a *interioridade autoconsciente*. É por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus *como espírito* e não como espírito individual e particular, mas como *absoluto*, no *espírito* e na verdade – recua

da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo. Do mesmo modo, a unidade da natureza humana e divina é algo sabido e apenas por meio do saber *espiritual* e *no* espírito é uma unidade realizada. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre |113| desta existência imediata que deve ser estabelecida, superada e refletida negativamente na unidade espiritual. Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando [*Hinausgehen*] a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística.

Por isso, atentemos brevemente para o fato de que o objeto deste terceiro estágio é a *espiritualidade livre e concreta* que, enquanto *espiritualidade*, deve aparecer para o *interior espiritual*. Neste sentido, a arte adequada a este objeto não pode, por um lado, trabalhar para a intuição sensível, mas para a simples interioridade [*Innerlichkeit*] que está conforme a seu objeto e consigo mesma, isto é, para a interioridade [*Innigkeit*] subjetiva, o *ânimo*, o sentimento que, enquanto espírito, tendem para a liberdade em si mesmos e procuram e possuem sua reconciliação apenas no espírito interior. Este mundo *interior* constitui o conteúdo do romântico [*Romantischen*] e deve, por isso, ser levado à exposição como tal interior e com a aparência desta interioridade. A interioridade comemora seu triunfo sobre a exterioridade e faz com que esta vitória apareça no próprio exterior e por intermédio dele, fazendo com que o fenômeno sensível desapareça na falta de valor.

Por outro lado, também esta Forma, como toda arte, necessita da exterioridade para a sua expressão. Na medida em que a espiritualidade se retraiu em si mesma e se retirou da exterioridade e da unidade imediata com ela, a exterioridade sensível do configurar se torna justamente por isso inessencial e passageira, como no simbólico e, do mesmo modo, o espírito e a vontade subjetivos e finitos são aceitos e expostos até na particularidade e arbitrariedade da individualidade, do caráter, do agir, do acontecimento, da intriga e assim por diante. O lado da existência exterior é entregue à contingência e abandonado à aventura da fantasia, cuja arbitrariedade pode tanto espelhar o que está presente, tal *como* está presente, como também embaralhar |114| e distorcer grotescamente as configurações do mundo exterior. – Pois esta exterioridade não tem mais seu conceito e significado em si e junto a si mesma [*in sich und an sich selber*], como no clássico, mas no ânimo que tem sua aparição [*Erscheinung*] em si mesmo e não na exterioridade e na Forma e realidade desta, e é capaz de conservar ou reconquistar esta reconciliação consigo mesmo em todo tipo de contingência e acidentalidade que por si mesmo se configura, em todo infortúnio e dor e até mesmo no próprio crime.

Por meio disso surge novamente a indiferença, inadequação e separação entre a Idéia e a forma – como no simbólico –, mas com a *diferença* essencial de que no romântico a Idéia, cuja deficiência junto ao símbolo apresenta as deficiências do configurar, deve aparecer em si mesma *completa* como espírito e ânimo. Por esta razão, esta perfeição superior se priva da correspondente união com a exterioridade, sendo que somente pode buscar e completar sua verdadeira realidade e aparição [*Erscheinung*] em si mesma.

Em termos gerais, este é o caráter da Forma de arte simbólica, clássica e romântica que implica os três tipos de relações da Idéia com sua forma no âmbito da arte. As três Formas consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Idéia da beleza.

III. A *terceira* parte, em relação às duas primeiras, pressupõe o conceito do ideal e as Formas de arte universais, na medida em que é apenas a realização das mesmas no material sensível determinado. Por isso, não necessitamos mais nos ocupar neste momento com o desenvolvimento interior da beleza artística segundo suas fundamentais determinações universais, mas devemos considerar como estas determinações se apresentam na existência, se distinguem externamente e no conceito da beleza efetivam cada momento por si de modo autônomo como *obra de arte* e não somente como *Forma universal*. Entretanto, uma vez que se trata somente de diferenças próprias, imanentes à Idéia de beleza, que a arte transpõe para a existência exterior, |115| as Formas de arte universais devem nesta terceira parte se mostrar também como determinação fundamental para a divisão e identificação das *artes particulares* – ou os tipos de arte têm as mesmas diferenças essenciais em si mesmos, as quais conhecemos acima como as Formas de arte universais. A objetividade *exterior*, na qual estas Formas se anunciam por meio de um material sensível e, por isso, *particular*, deixa estas Formas se *desfazerem* autonomamente em modos determinados de sua realização, as artes particulares, na medida em que cada Forma também encontra seu caráter determinado num material determinado e exterior e sua efetivação adequada no modo de exposição que lhe é próprio. Por outro lado, porém, aquelas Formas de arte, enquanto Formas *universais* em sua determinidade, também ultrapassam a realização *particular* por meio de um tipo *determinado* de arte e assumem sua existência também por meio das outras artes, mesmo que num modo subordinado. Por isso, por um lado, as artes particulares pertencem especificamente *a uma* das Formas de arte universais e constituem sua *adequada* efetividade artística exterior; por outro lado, apresentam a totalidade das Formas de arte segundo seu modo de configuração exterior.

De modo geral, portanto, temos de nos ocupar nesta terceira parte principal com o desdobramento do belo artístico num *mundo* da beleza efetivada nas artes e

em suas obras. O conteúdo deste mundo é o belo, e o verdadeiro belo, como vimos, é a espiritualidade configurada, o ideal; mais precisamente, o espírito absoluto, a própria verdade. Esta região da verdade divina, exposta artisticamente para a intuição e a sensação [*Empfindung*], constitui o ponto central de todo o mundo artístico enquanto a forma autônoma, livre e divina, que se apropriou completamente da exterioridade da Forma e do material, e a traz em si apenas como sua própria manifestação. Entretanto, uma vez que o belo aqui se desenvolve como efetividade *objetiva* e, assim, também se diferencia numa particularidade autônoma de aspectos e |116| momentos particulares, este centro se confronta com seus extremos realizados numa efetividade peculiar. A *objetividade* ainda *não espiritualizada*, mero envolvimento natural do Deus, constitui, por isso, *um* destes extremos. Aqui é configurada a exterioridade enquanto tal, que não tem seu fim e conteúdo espiritual em si mesma, mas num outro.

Em contrapartida, o outro extremo é o divino como interior, sabido e a existência *subjetiva* variada e particular da divindade: a verdade que é ativa e viva no sentimento [*Sinn*], no ânimo e no espírito do sujeito particular e não permanece dispersa em sua forma exterior, mas retorna ao interior subjetivo particular. Em virtude disso, o divino enquanto tal permanece ao mesmo tempo diferenciado de sua manifestação pura como *divindade* e, assim, entra na particularidade que pertence a todo saber, sentir [*Fühlen*], contemplar e sentir [*Empfinden*] subjetivos particulares. No âmbito análogo da religião, com a qual a arte em seu mais alto grau está em conexão imediata, concebemos a mesma diferença *no* modo de que para nós, em primeiro lugar, por um lado, se apresenta a vida terrena e natural em sua finitude; num segundo momento, a consciência transforma *Deus* em objeto, no qual desaparece a diferença entre objetividade e subjetividade; por fim, num terceiro momento, progredimos de Deus enquanto tal para a devoção da *comunidade*, para Deus enquanto ser vivo e presente na consciência. Estas três diferenças principais também se apresentam num desenvolvimento autônomo no mundo da arte.

1. A *primeira* das artes particulares com a qual devemos começar, segundo esta determinação fundamental, é a bela *arquitetura*. Sua tarefa consiste em elaborar a natureza exterior inorgânica, para que ela se torne, como mundo exterior adequado à arte, aparentada ao espírito. Seu material é o próprio elemento material [*Materielle*] em sua exterioridade imediata enquanto massa mecânica pesada, e suas Formas permanecem |117| as da natureza inorgânica, ordenadas segundo as abstratas relações simétricas do entendimento. Posto que neste material e Formas o ideal enquanto espiritualidade concreta não pode ser realizado, e assim a realidade exposta, diante da Idéia, se mantém impenetrável como exterior ou apenas se mantém numa relação abstrata, o tipo fundamental da arquitetura é a Forma de arte *simbóli-*

ca. Pois é a arquitetura que pela primeira vez abre o caminho para a efetividade adequada de Deus e trabalha a seu serviço com a natureza objetiva para tirá-la do matagal da finitude e da deformidade do acaso. E, assim, ela aplana o lugar para o Deus, dá Forma para o exterior que o rodeia e constrói seu templo como o espaço para a concentração e direcionamento para os objetos absolutos do espírito. Ela permite que uma envoltura [*Umschließung*] se erga para o alto para a reunião dos fiéis – enquanto proteção contra a ameaça da tempestade, contra a chuva, o mau tempo e animais selvagens –, e manifesta aquele querer-se reunir [*Sichsammelnwollen*], mesmo que de um modo exterior, mas ainda assim artístico. Este significado ela pode em maior ou menor grau configurar em seu material e nas Formas dele, caso a determinidade do Conteúdo, para o qual ela assume seu trabalho, seja mais ou menos significativa, mais concreta ou abstrata, mais aprofundada em si mesma ou mais nebulosa ou superficial. Aliás, neste contexto ela pode até querer ir tão longe a ponto de conseguir em suas Formas e material uma existência artística adequada para aquele Conteúdo; em tal caso, ela já ultrapassou seu próprio âmbito e oscila em direção a seu estágio mais alto, a escultura. Pois seu limite consiste justamente em manter o espiritual como interior diante de suas Formas exteriores e, com isso, apontar para o que é pleno de alma apenas como uma outra coisa.

2. E, assim, é por meio da arquitetura que o mundo exterior inorgânico é purificado, ordenado simetricamente, aparentado ao espírito e o templo de Deus é concluído, a casa de sua comunidade. *Em segundo lugar*, neste templo entra |118| então o próprio Deus, na medida em que o raio da individualidade bate na massa inerte, a penetra, e a própria Forma infinita do espírito, não mais meramente simétrica, concentra e configura a corporeidade. Esta é a tarefa da *escultura*. Na medida em que nela o interior espiritual, para o qual a arquitetura apenas é capaz de apontar, habita a figura sensível e seu material exterior, e os dois lados se configuram um-no-outro [*ineinanderbilden*] de *tal* modo que nenhum deles prepondera, a escultura assume a *Forma de arte clássica* como seu tipo fundamental. Por isso, não resta mais nenhuma expressão para o sensível por si que não seja a expressão do espiritual mesmo, como, por outro lado, na escultura nenhum conteúdo espiritual é passível de exposição completa, a não ser aquele que se deixa intuir inteira e adequadamente na forma corporal. Pois o espírito deve por meio da escultura estar presente em silêncio e beato em sua Forma corporal numa unidade imediata e a Forma deve ser vivificada por meio do conteúdo da individualidade espiritual. Assim, o material sensível e exterior não é mais trabalhado apenas segundo sua qualidade mecânica, como massa pesada, nem nas Formas do inorgânico e nem como sendo indiferente à coloração e assim por diante, mas é trabalhado nas Formas ideais da forma humana e, na verdade, na totalidade das dimensões espaciais. Sob

este último aspecto, precisamos inicialmente destacar o fato de que na escultura o interior e o espírito pela primeira vez aparecem em seu repouso eterno e autonomia essencial. A este repouso e unidade consigo mesmo corresponde somente aquele exterior que ainda permanece propriamente em tal unidade e repouso. Isto é a figura segundo sua *espacialidade abstrata.* O espírito que a escultura expõe é em si mesmo sólido, e não multiplamente disperso no jogo das contingências e paixões; por isso, ela também não abandona a exterioridade a esta variedade do fenômeno, mas apreende ali unicamente este um aspecto da espacialidade abstrata em sua totalidade de dimensões.

|119| 3. Se a arquitetura construiu o templo e a mão da escultura nele erigiu a estátua do Deus, é a *comunidade* que, *em terceiro lugar*, encontra-se diante de tal Deus sensível e presente nas amplas galerias de sua casa. Ela é a reflexão espiritual em si mesma daquela existência sensível, é a subjetividade e interioridade animada com a qual, por isso, a particularização, a singularização e sua subjetividade são o princípio determinante para o conteúdo da arte, bem como para o material a ser exposto externamente. A sólida unidade em si mesma do Deus na escultura se fratura na multiplicidade da interioridade singularizada, cuja unidade não é sensível, mas pura e simplesmente ideal. E é assim que o próprio Deus nesse ir e vir, como esta modificação de sua unidade em si mesma e efetivação no saber subjetivo e sua particularização, bem como a universalidade e união do múltiplo, é então espírito verdadeiro: o espírito em sua comunidade. Deus é nela subtraído da identidade fechada em si mesma da abstração como também da submersão imediata na corporeidade, tal como a escultura o expõe, e é elevado à espiritualidade e ao saber, a este reflexo [*Gegenschein*] que aparece essencialmente como interior e como subjetividade. Por isso, o conteúdo superior é agora a espiritualidade e, na verdade, enquanto absoluta; por causa daquela dispersão, porém, ela aparece ao mesmo tempo como espiritualidade *particular* [*besondere*], como ânimo particular [*partikulär*]; e posto que se apresentam como a coisa principal não o repouso sem necessidade do Deus em si mesmo, senão a aparência em geral, o ser para outro e o manifestar, tornam-se agora por si mesmos objetos de exposição artística também a mais variada subjetividade – em seu movimento e atividade vivos como paixão, ação e acontecimento humanos –, em suma, o amplo âmbito do sentimento [*Empfindens*], da volição e da omissão humanos. – Segundo este conteúdo, o elemento sensível da arte igualmente se particularizou em si mesmo para mostrar-se adequado à interioridade subjetiva. Tal material oferece a cor, o som e, por fim, o som como mera |120| designação para intuições e representações interiores, e como modos de realização daquele Conteúdo por meio deste material temos a pintura, a música e a poesia. Uma vez que aqui a matéria sensível aparece em si mesma particularizada e

por todos os lados estabelecida idealmente, ela corresponde geralmente ao Conteúdo espiritual em geral da arte, e a conexão entre o significado espiritual e o material sensível progride para uma interioridade superior à que era possível na arquitetura e na escultura. Contudo, esta é uma unidade mais interior, que toma totalmente partido do subjetivo, e na medida em que Forma e conteúdo devem se particularizar e se estabelecer idealmente, ela somente se realiza às custas da universalidade objetiva do Conteúdo assim como da fusão com o imediatamente sensível.

Assim como Forma e conteúdo se elevam à idealidade, na medida em que abandonam a arquitetura simbólica e o ideal clássico da escultura, tais artes retiram seu tipo [*Typus*] da Forma de arte *romântica*, cujo modo de configuração elas mais adequadamente estão destinadas a manifestar. E elas são uma totalidade de artes porque o próprio romântico é em si mesmo a Forma a mais concreta.

A articulação interna desta *terceira esfera* das artes particulares deve ser estabelecida da seguinte maneira:

a) A *primeira* arte, que ainda se encontra próxima da escultura, é a *pintura*. Ela utiliza como material para seu conteúdo e sua configuração a visibilidade enquanto tal, na medida em que esta se particulariza imediatamente nela mesma, isto é, se determina como cor. O material da arquitetura e da escultura é, na verdade, igualmente visível e colorido, mas não é como na pintura o tornar visível enquanto tal, na qual a luz em si mesma simples, ao se especificar com o seu oposto, o escuro, e com ele se associar, se torna cor. Esta visibilidade assim subjetivada e estabelecida idealmente não requer nem a diferença de massa abstratamente mecânica da materialidade pesada, tal como na arquitetura, nem a totalidade da espacialidade sensível |121| tal como a escultura ainda a mantém, mesmo que concentrada e em Formas orgânicas; antes, a visibilidade e o tornar visível da pintura têm sua diferença idealizada, como a particularidade das cores, e assim libertam a arte da completude sensível-espacial do material, na medida em que se restringem à dimensão da superfície.

Por outro lado, o conteúdo também recebe a mais ampla particularização. Tudo o que no coração humano ganha espaço enquanto sensação [*Empfindung*], representação e finalidade, tudo o que o coração é capaz de configurar como fato, toda esta multiplicidade pode constituir o diversificado conteúdo da pintura. Todo o reino da particularidade, desde o mais alto Conteúdo do espírito até os mais singulares objetos da natureza, mantém sua posição. Pois também a natureza finita em suas cenas e fenômenos particulares pode aqui aparecer, basta que alguma alusão a um elemento do espírito as ligue mais intimamente com o pensamento e a sensação [*Empfindung*].

b) A *segunda* arte por meio da qual se efetiva o romântico é, depois da pintura, a *música*. Embora ainda sensível, seu material progride para uma subjetividade e particularização ainda mais profundas. O estabelecimento ideal do sensível pela

música deve ser procurado no fato de que ela supera igualmente a indiferente separação do espaço, cuja aparência total a pintura ainda deixa subsistir e intencionalmente simula, e a idealiza na unidade individual [*individuelle Eins*] do ponto. Mas, enquanto tal negatividade, o ponto é em si mesmo concreto e superação ativa no seio da materialidade como movimento e vibração do corpo material em si mesmo na sua relação consigo mesmo. Tal idealidade inicial da matéria, que não mais aparece como idealidade espacial, mas como temporal, é o som, o sensível estabelecido negativamente, cuja visibilidade abstrata se transformou em audibilidade, na medida em que o som desprende o ideal como que de seu confinamento na materialidade. – Esta primeira interiorização e animação da matéria fornece o |122| material para a interioridade e alma propriamente ainda indeterminadas do espírito, e permite que em seus sons o ânimo soe e ressoe com toda a escala de suas sensações e paixões. Desse modo, assim como a escultura se apresenta como o centro entre a arquitetura e as artes da subjetividade romântica, a música constitui novamente o ponto central das artes românticas e o ponto de transição entre a sensibilidade espacial abstrata da pintura e a espiritualidade abstrata da poesia. Enquanto oposição à sensação [*Empfindung*] e interioridade, a música possui em si mesma como conseqüência, tal como a arquitetura, uma relação intelectual de quantidade e também o fundamento de uma sólida regularidade de sons e suas combinações.

c) Finalmente, a *terceira* exposição a mais espiritual da Forma de arte romântica devemos buscá-la na *poesia*. A sua peculiaridade característica reside na potência com que submete ao espírito e a suas representações o elemento sensível, do qual a música e a pintura já haviam começado a libertar a arte. Pois o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação [*Empfindung*] que ressoa, mas um *signo* [*Zeichen*] por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação [*Empfindung*] indefinida e de suas nuanças e gradações. Por meio disso, o *som* torna-se *palavra* enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos, na medida em que o ponto em si mesmo negativo, para o qual a música se dirigia, agora se apresenta como o ponto completamente concreto, como ponto do espírito, como o indivíduo autoconsciente que a partir de si mesmo une o espaço infinito da representação ao tempo do som. Este elemento sensível, contudo, que na música ainda se encontrava totalmente em união com a interioridade, é aqui separado do conteúdo da consciência, enquanto o espírito determina este conteúdo para si e em si mesmo para a representação, para |123| cuja expressão ele, na verdade, se serve do som, mas somente como um signo por si mesmo destituído de valor e de conteúdo. Assim, o som pode ser mera letra, pois o audível e do mesmo modo o visível se rebaixaram à mera alusão do espírito. Em conseqüência, o autên-

tico elemento da exposição poética é a própria *representação* poética e o processo de intuição [*Veranschaulichung*] espiritual; na medida em que este elemento é comum a todas as Formas de arte, a poesia também atravessa a todas e se desenvolve autonomamente nelas. A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento.

Esta é a totalidade articulada das artes particulares: a arte exterior da arquitetura, a arte objetiva da escultura e a arte subjetiva da pintura, da música e da poesia. Na verdade, tentaram-se muitas vezes outros tipos de divisões, pois a obra de arte oferece tal riqueza de aspectos que, como muitas vezes ocorreu, podemos estabelecer ora este, ora aquele como fundamento de divisão, como, por exemplo, o material sensível. A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo; até, por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado. Estas diferenças foram também concebidas segundo seu lado totalmente abstrato da espacialidade e temporalidade. É certo que tal particularidade abstrata da obra de arte, como o material, pode ser perseguida de modo conseqüente em sua |124| peculiaridade, mas não pode ser executada como o que em última instância fundamenta, dado que tal aspecto mesmo tem sua origem num princípio superior e deve, por isso, submeter-se a ele.

Vimos que este princípio superior são as Formas de arte simbólica, clássica e romântica, que constituem os momentos universais da própria Idéia da beleza.

Sua relação com as artes particulares em sua forma concreta é de tal natureza que as artes constituem a existência real das Formas de arte. Pois a *arte simbólica* alcança sua efetividade mais adequada e sua maior aplicação na *arquitetura*, onde ela impera segundo o seu mais completo conceito e ainda não foi rebaixada, por assim dizer, à natureza inorgânica de uma outra arte; para a *Forma de arte clássica*, em contrapartida, a *escultura* é a realidade incondicionada que assume a arquitetura apenas como envoltura e, por outro lado, ainda não é capaz de modelar a pintura e a música como Formas absolutas para seu conteúdo; a Forma de arte *romântica*, por fim, se apropria da expressão pictural e musical de um modo autônomo e incondicionado como também da exposição poética; mas a poesia é adequada a

todas as Formas do belo e se estende sobre todas elas, porque seu autêntico elemento é a bela fantasia, e a fantasia é necessária para toda produção da beleza, seja qual for a Forma a que pertença.

Portanto, o que as artes particulares realizam em obras de arte singulares, segundo o conceito, são apenas as Formas universais da Idéia de beleza que a si se desenvolve; enquanto que na sua efetivação exterior ergue-se o amplo panteão da arte, cujo construtor e mestre de obras é o espírito do belo que se apreende a si mesmo, mas que a história mundial irá consumar apenas em seu desenvolvimento de milênios.

PARTE I

A IDÉIA DO BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

|*127*| POSIÇÃO DA ARTE EM RELAÇÃO À EFETIVIDADE FINITA E À RELIGIÃO E À FILOSOFIA

Uma vez que saímos da introdução e entramos na consideração científica de nosso objeto, devemos primeiramente indicar de modo breve a posição universal do belo artístico no âmbito da efetividade em geral bem como da estética em relação às outras disciplinas filosóficas, a fim de constituir o ponto a partir do qual uma verdadeira ciência do belo deve partir.

Neste caso, pode parecer conveniente fazer um relatório das diferentes tentativas de apreender o belo pelo pensamento, bem como analisá-las e julgá-las. No entanto, por um lado isso já aconteceu na introdução; por outro lado, uma verdadeira cientificidade não pode de fato consistir em *apenas* analisar o que os outros fizeram correta ou incorretamente ou apenas com eles aprender. Antes disso, pelo contrário, devemos ainda mencionar que muitos são de opinião que o belo, justamente por ser o belo, não pode em geral ser apreendido por conceitos e permanece, desse modo, um objeto inapreensível para o pensamento. A essa afirmação replicaremos aqui brevemente que, se bem hoje em dia todo o verdadeiro se tem por inconceituável e só se tem por conceituável a finitude do fenômeno e a contingência temporal, o certo é que precisamente apenas o verdadeiro é pura e simplesmente *conceituável*, pois tem como sua base o conceito absoluto e, de modo mais preciso, a Idéia. Mas a beleza é apenas um modo determinado de manifestação e exposição do verdadeiro e encontra-se, por isso, completamente aberta, segundo todos os lados, ao pensamento conceitual quando este está efetivamente equipado com a potência do conceito. Certamente *nenhum* conceito andou tão mal nos tempos modernos quanto o próprio conceito, o *conceito* em si e para si, pois por conceito |128|

costuma-se compreender uma determinidade abstrata e unilateral da representação ou do pensamento do entendimento, mediante o qual naturalmente nem a totalidade do verdadeiro nem a beleza em si concreta podem, segundo o pensamento [*denkend*], ser levadas à consciência. Pois a beleza, como já foi dito e mais tarde deverá ser mostrado, não é tal abstração do entendimento, mas o conceito em si mesmo concreto e absoluto e, concebido de modo mais determinado, a Idéia absoluta em sua aparição [*Erscheinung*] adequada a ela mesma.

Se quisermos indicar de modo breve o que é a *Idéia absoluta* em sua efetividade verdadeira, devemos dizer que ela é *espírito* e, certamente não o espírito em seu aprisionamento e limitação finitos, mas o espírito *absoluto*, universal e infinito, que a partir de si mesmo determina o que é verdadeiramente o verdadeiro. Se questionarmos apenas nossa consciência comum, impõe-se certamente a concepção de que o espírito se opõe à natureza, à qual, portanto, atribuímos dignidade idêntica. Contudo, nesta justaposição e nesta cumplicidade da natureza e do espírito enquanto âmbitos igualmente essenciais, o espírito é apenas considerado em sua finitude e limitação e não em sua infinitude e verdade. A natureza, perante o espírito absoluto, não se situa nem como tendo valor idêntico nem como fronteira, mas mantém a posição de ser posta por ele, donde ela se torna um produto que foi privado da potência de uma fronteira ou limite. Ao mesmo tempo, o espírito absoluto somente pode ser apreendido como atividade absoluta e, com isso, como diferença absoluta de si em si mesmo. Este outro que ele distingue de si é, sob certo aspecto, justamente a natureza, e o espírito tem a bondade de dar a este outro de si mesmo toda a plenitude de sua própria essência. Por isso, temos de apreender [*begreifen*] a própria natureza como trazendo em si mesma a Idéia absoluta; mas ela é a Idéia *na* Forma de ser posta por meio do espírito absoluto como o outro do espírito. Neste sentido, a denominamos como algo criado. Sua verdade, portanto, é o próprio ponente [*das Setzende*], |129| o espírito como a idealidade e negatividade, na medida em que ele de fato se particulariza e se nega em si mesmo, mas igualmente supera esta particularização e negação de si mesmo enquanto *posta por ele* e, em vez de possuir nisso uma fronteira e limite, se une com seu outro numa universalidade livre consigo mesmo. Esta idealidade e negatividade infinita constituem o profundo conceito da *subjetividade* do espírito. Mas como subjetividade, o espírito é primeiramente apenas *em si* a verdade da natureza, na medida em que ainda não tornou seu verdadeiro conceito para si mesmo. A natureza não lhe está contraposta como o outro *posto por meio dele*, no qual ele retorna a si mesmo, mas como ser-outro [*Andersseins*] insuperado e limitado, ao qual, como se o outro fosse um objeto encontrado à frente, o espírito permanece relacionado enquanto o subjetivo em sua existência de saber e de vontade e apenas pode figurar em natureza o outro lado.

Nesta esfera se situa a finitude do espírito teórico bem como do espírito prático, a limitação junto ao conhecimento e o mero dever [*Sollen*] na realização do bem. Aqui como na natureza, o fenômeno também é desigual quanto à sua verdadeira essência, e ainda conservamos a visão confusa de habilidades, paixões, fins, pontos de vista e talentos, que se atraem e se repelem, trabalham em conjunto e uns contra os outros, e se cruzam, enquanto que as mais variadas formas do acaso, em sua vontade e aspiração, opinar e pensar se misturam, fazendo exigências ou incomodando. Este é o ponto de vista do espírito apenas finito, temporal, contraditório e, por isso, passageiro, insatisfeito e não beato. Pois as satisfações que esta esfera oferece são na forma de sua finitude sempre ainda limitadas e raquíticas, relativas e singulares. Por isso a visão, a consciência, a vontade e o pensamento se elevam por sobre esta esfera buscando e encontrando sua verdadeira universalidade, unidade e satisfação em outro lugar: no infinito e verdadeiro. Esta unidade e satisfação, para a qual a racionalidade impulsionadora |130| do espírito eleva a matéria de sua finitude, é então primeiramente a verdadeira revelação daquilo que o mundo fenomênico é segundo seu conceito. O espírito apreende a própria finitude como o negativo de si mesmo e conquista a partir disso sua infinitude. Esta verdade do espírito finito é o espírito absoluto. – Mas nesta Forma o espírito só se efetiva como negatividade absoluta; ele põe sua finitude em si mesmo e a supera. Por meio disso ele se torna para si mesmo, em seu âmbito mais alto, objeto de seu saber e vontade. O próprio absoluto se torna *objeto* do espírito, na medida em que o espírito entra no estágio da *consciência* e se *diferencia* em si mesmo como *aquele que sabe* [*Wissendes*] e, em face desse saber, como *objeto* absoluto do saber. Partindo do ponto de vista anterior da finitude do espírito, o espírito, que sabe do absoluto como objeto infinito *que se lhe contrapõe*, é por meio disso determinado como a *finitude* que se diferencia desse absoluto. Mas na consideração especulativa superior, é o *próprio espírito absoluto* que, para ser para si o saber de si mesmo, diferencia-se *em si mesmo* e, assim, põe a finitude do espírito, no seio da qual ele se torna objeto absoluto do saber de si mesmo. Assim, ele é espírito absoluto em sua comunidade, o absoluto efetivo como espírito e saber de si mesmo.

Este é o ponto pelo qual devemos começar na filosofia da arte. Pois o belo artístico não é nem a *Idéia lógica*, o pensamento absoluto tal como se desenvolve no puro elemento do pensamento, nem, ao contrário, a *Idéia natural*, mas pertence ao âmbito *espiritual* sem, porém, permanecer preso a conhecimentos e fatos do espírito *finito*. O reino da bela arte é o reino do *espírito absoluto*. O fato de as coisas serem assim, podemos aqui apenas indicar; a *demonstração* científica compete às disciplinas filosóficas precedentes; à lógica, cujo conteúdo é a Idéia absoluta enquanto tal, à filosofia natural bem como à filosofia das esferas finitas do espírito.

Pois nestas ciências deve ser |131| mostrado como a Idéia lógica segundo seu próprio conceito deve converter-se tanto em existência da natureza quanto libertar-se desta exterioridade para o espírito e, em contrapartida, no seio dele, também libertar-se da finitude dele para o espírito em sua eternidade e verdade.

A partir deste ponto de vista, que convém à arte em sua dignidade suprema e verdadeira, se esclarece imediatamente que ela se situa no mesmo âmbito ao lado da religião e da filosofia. Em todas as esferas do espírito absoluto, o espírito se desobriga dos limites estreitos de sua existência, na medida em que, a partir das relações contingentes de sua mundanidade e do Conteúdo finito de seus fins e interesses, se abre para a consideração e execução de seu ser-em-si-e-para-si.

Para efeito de uma compreensão pormenorizada, podemos conceber mais concretamente esta posição da arte no âmbito total da vida natural e espiritual do seguinte modo:

Se atentarmos para o conteúdo total de nossa existência, encontraremos já em nossa consciência comum a maior multiplicidade de interesses e sua satisfação. Em primeiro lugar, temos o amplo sistema das necessidades físicas, para as quais trabalham os grandes círculos da indústria em sua larga produção e conexão, o comércio, a navegação e as artes técnicas; mais acima está o mundo do direito, das leis, da vida em família, a divisão de classes, todo o âmbito abrangente do Estado; a seguir, a necessidade da religião que se encontra em cada ânimo e se satisfaz na vida religiosa; por fim, a atividade multiplamente dividida e intrincada na ciência, o conjunto dos dados e conhecimentos, que tudo abarca em si mesmo. No seio destes círculos também se apresenta a atividade na arte, o interesse pela beleza e a satisfação espiritual com as suas configurações. Aqui surge então a questão acerca da necessidade interna de uma tal necessidade no contexto dos restantes âmbitos da vida e do mundo. Inicialmente encontramos estas esferas |132| como apenas presentes de modo geral. Mas de acordo com a exigência científica, trata-se de conhecer a conexão essencial e interior e a necessidade recíproca delas. Pois estas esferas não se encontram apenas na relação de mera utilidade umas em relação às outras, mas se completam, na medida em que num círculo residem modos de atividade mais altos do que noutro; é por isso também que um círculo subalterno impele para além de si próprio e, por meio de uma satisfação mais profunda de interesses mais abrangentes, completa-se aquilo que num âmbito anterior não pode conseguir nenhuma realização. É isso que pela primeira vez fornece a necessidade de uma conexão interior.

Se lembrarmos do que já dissemos acerca do conceito do belo e da arte, encontraremos um duplo aspecto: *em primeiro lugar*, um conteúdo, uma finalidade, um significado; *a seguir*, a expressão, o fenômeno e a realidade deste conteúdo; *em terceiro lugar*, os dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e parti-

cular aparecem exclusivamente como exposição do interior. Na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo e o exprima. Denominamos de conteúdo e significado o que é em si mesmo simples, a coisa mesma reduzida às suas determinações mais simples, mesmo que abrangentes, à diferença da execução. O conteúdo de um livro, por exemplo, pode ser indicado em algumas palavras ou períodos e nele não deve aparecer outra coisa a não ser o universal já indicado no índice[1]. O abstrato é este elemento simples, que corresponde ao tema e constitui o fundamento para a execução; o concreto, em contrapartida, é a execução.

Entretanto, os dois aspectos desta contraposição não têm a determinação de permanecerem indiferentes e exteriores um ao lado do outro – como, por exemplo, uma figura [*Gestalt*] matemática, um triângulo e uma elipse, enquanto conteúdo em si mesmo simples, em sua aparição [*Erscheinung*] exterior são indiferentes quanto à grandeza determinada, cor etc. –, mas o significado abstrato como *mero* conteúdo tem |133| em si mesmo a determinação de chegar à execução e, por meio disso, de se tornar concreto. Assim, surge essencialmente um *dever* [*Sollen*]. Independente de quanto possa valer um Conteúdo por si mesmo, não nos contentamos com esta validade abstrata e exigimos algo ulterior. Inicialmente, trata-se apenas de uma necessidade não satisfeita e de uma insuficiência no sujeito, a qual aspira a superar-se e a caminhar para a satisfação. Neste sentido, podemos dizer que o conteúdo é primeiramente *subjetivo*, algo apenas interior, perante o qual está o objetivo, de sorte que se coloca a exigência de *objetivar* este *subjetivo*. Tal contraposição do subjetivo e da objetividade que lhe está contraposta, assim como o dever de superá-la, é uma determinação pura e simplesmente universal, que perpassa a tudo. Já nossa vitalidade física e ainda mais o mundo de nossos fins e interesses espirituais repousam sobre a exigência de realizar por meio da objetividade o que primeiramente é subjetiva e internamente presente, para então apenas encontrar satisfação nesta completa existência. Na medida em que, de início, o conteúdo dos interesses e dos fins está apenas dado na Forma unilateral do subjetivo, e a unilateralidade é um limite, esta deficiência logo se mostra como uma inquietação, uma dor, como algo *negativo* que necessita superar-se como negativo e que, por isso, para remediar a deficiência sentida, impulsiona para a ultrapassagem do limite sabido e pensado. E na verdade não no sentido de que falte ao subjetivo em geral apenas o outro lado, o objetivo, mas na conexão mais precisa de que esta falta é uma deficiência no próprio *sujeito* e *para ele*, e uma negação *nele mesmo* que ele aspira novamente negar. Em si mesmo, a saber segundo seu conceito, o sujeito é a *totalidade*, não

1. "Índice" e "conteúdo" em alemão são a mesma palavra: *Inhalt* (N. da T.).

somente a interioridade, mas igualmente também a realização deste interior no exterior e em meio ao exterior. Se ele existe *apenas* unilateralmente em uma Forma, ele entra justamente por isso na contradição de ser o todo segundo o conceito, |134| mas apenas um lado segundo sua existência. Somente pela superação de tal negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa. Passar por este processo de contraposição, de contradição e de solução da contradição é o privilégio superior das naturezas vivas; o que por si é e permanece *apenas* afirmativo, é e permanece sem vida. A vida caminha para a negação e para a dor que acompanha a negação e é somente afirmativa por si mesma por meio da eliminação da contraposição e da contradição. Se, todavia, ela permanece estacionada na mera contradição, sem solucioná-la, então sucumbe na contradição.

Consideradas em sua abstração, são estas as determinações que necessitamos neste momento.

O conteúdo supremo, porém, que o subjetivo é capaz de abranger em si mesmo, podemos, sem rodeios, chamar de *liberdade*. A liberdade é a determinação suprema do espírito. Ela consiste inicialmente, segundo seu aspecto totalmente formal, no fato de que o sujeito não tem nada de estranho, nenhuma fronteira e limite naquilo que se lhe defronta, mas se encontra a si mesmo no que se lhe defronta. Já segundo esta determinação formal, toda necessidade e cada infortúnio desapareceram, o sujeito está reconciliado com o mundo, nele satisfeito e toda contraposição e contradição estão solucionadas. Mais precisamente, porém, a liberdade tem a racionalidade em geral como seu Conteúdo: por exemplo, a eticidade na ação e a verdade no pensamento. No entanto, na medida em que a própria liberdade é inicialmente apenas subjetiva e não é executada, se coloca perante o sujeito a não liberdade, o meramente objetivo enquanto necessidade natural, e nasce imediatamente a exigência de levar esta contraposição à reconciliação. Por outro lado, no próprio interior e subjetivo encontra-se uma contraposição semelhante. À liberdade pertence, por um lado, o que é em si mesmo universal e autônomo, as leis universais do direito, do bem, do verdadeiro e assim por diante; por outro lado, erguem-se os impulsos dos homens, os sentimentos, as inclinações, paixões e tudo o que o coração concreto do homem como singular |135| contém em si mesmo. Também esta contraposição caminha para a luta, para a contradição e neste conflito nasce então toda nostalgia, a dor mais profunda, o tormento e a ausência de satisfação em geral. Os animais vivem em satisfação consigo e com as coisas que estão à sua volta, mas a natureza espiritual do homem impulsiona a dualidade e o dilaceramento, em cuja contradição ele se debate. Pois o homem não pode subsistir no interior enquanto tal, no puro pensamento, no mundo das leis e em sua universalidade, mas antes também necessita da existência sensível, do sentimento, coração, ânimo etc. A fi-

losofia pensa a contraposição assim nascida tal como ela é, segundo sua universalidade radical, e também caminha para a superação dela em idêntico modo *universal*; mas o homem, na imediatez da vida, insiste numa satisfação *imediata*. Encontramos mais proximamente tal satisfação, decorrente da solução daquela contraposição, no sistema das necessidades sensíveis. Fome, sede, cansaço, comida, bebida, saciedade, sono e assim por diante são nesta esfera exemplos de uma tal contradição e de sua solução. Contudo, neste âmbito natural da existência humana, o conteúdo das satisfações é de natureza finita e limitada; a satisfação não é absoluta e, por isso, caminha novamente sem cessar para uma nova necessidade; de nada servem o comer, a saciedade, o dormir, pois a fome e o cansaço começam novamente no dia seguinte. A seguir, no elemento do espírito, o homem aspira então a uma satisfação e liberdade no saber e na vontade, no conhecimento e em ações. Aquele que não sabe, não é livre, pois diante dele se coloca um mundo estranho, um além e um outro lado, do qual ele depende, sem que tenha feito este mundo estranho para si mesmo e, com isso, esteja nele consigo mesmo como com algo que é seu. O impulso do desejo de saber, o ímpeto por conhecimento, desde os níveis mais baixos até o supremo estágio do conhecimento filosófico, decorre somente da aspiração de superar aquela relação de não-liberdade |136| e de se apropriar do mundo na representação e no pensamento. De modo oposto, a liberdade na ação parte do fato de que a razão da vontade alcance efetividade. A vontade efetiva esta razão na vida do Estado. No Estado verdadeiramente organizado segundo a razão, todas as leis e instituições não são nada mais a não ser uma realização da liberdade segundo suas determinações essenciais. Se este é o caso, a razão singular apenas encontra nestas instituições a efetividade de sua própria essência, e quando obedece a estas leis não se junta ao que lhe é estranho, mas somente ao que lhe é próprio. O arbítrio muitas vezes é igualmente chamado de liberdade; mas o arbítrio é apenas a liberdade irracional, a escolha e autodeterminação não a partir da razão da vontade, mas de impulsos casuais e da dependência destes do sensível e exterior.

As necessidades físicas, assim como o saber e a vontade do ser humano, encontram de fato uma satisfação no mundo e solucionam de um modo livre a oposição entre subjetivo e objetivo, entre liberdade interior e necessidade presente externamente. Mas o conteúdo desta liberdade e satisfação permanece ainda *limitado* e assim também a liberdade e o autocontentamento mantém o aspecto da *finitude*. Onde há finitude, porém, sempre novamente irrompe de modo renovado a oposição e a contradição, e a satisfação não consegue sair do relativo. No direito e em sua efetividade, por exemplo, minha racionalidade, minha vontade e sua liberdade são de fato reconhecidas, valho como pessoa e sou respeitado enquanto tal; possuo

propriedade que deve permanecer como minha; caso ela corra perigo, a justiça outorga o meu direito. Mas este reconhecimento e liberdade se referem sempre somente a aspectos singulares relativos e aos seus objetos singulares: esta casa, esta soma de dinheiro, este direito determinado, esta lei etc., esta ação e efetividade singulares. O que a consciência neste caso tem à sua frente são singularidades, que certamente se relacionam umas às outras e constituem um conjunto de |137| relações, mas são elas mesmas apenas categorias relativas e submetidas a condições variadas, em cujo domínio a satisfação pode igualmente num momento acontecer como também noutro não acontecer. Mas a vida do Estado em seu todo constitui, mais acima, uma totalidade em si mesma completa; o príncipe, o governo, o exército, as instituições da sociedade civil, a sociabilidade e assim por diante, os direitos e os deveres, os fins e sua satisfação, os modos de agir prescritos, as realizações, por onde este todo sempre realiza e mantém sua efetividade – este organismo inteiro, num autêntico Estado, está acabado, completo e realizado em si mesmo. O próprio *princípio*, porém, cuja efetividade se dá como a vida do Estado e por onde o homem procura sua satisfação, por mais que se desenvolva de modo variado em sua organização interior e exterior, é, contudo, igualmente de novo *unilateral* e abstrato em si mesmo. É apenas a liberdade racional da *vontade* que nele se explicita; a liberdade se torna efetiva apenas no *Estado* e, por certo, apenas neste Estado *singular*, no qual alcança efetividade tão somente numa esfera particular da existência e em sua realidade singularizada. Assim, o homem também sente que os direitos e os deveres não são suficientes nestes âmbitos e sob a modalidade mundana e novamente finita da existência; que em sua objetividade como na relação com o sujeito ainda carecem de uma comprovação e sanção mais altas.

Por todos os lados sufocado na finitude, o que o ser humano procura, neste contexto, é a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições da finitude podem encontrar sua última solução e a liberdade sua completa satisfação. Esta é a região da verdade em si [*an sich*] mesma, não do verdadeiro relativo. A verdade suprema, a verdade enquanto tal, é a solução da suprema contraposição e contradição. Nela a contraposição entre liberdade e necessidade, entre espírito e natureza, entre saber e objeto e entre lei e |138| impulso, a contraposição e contradição em geral, seja qual Forma também possa assumir, não possui mais nenhuma validade e potência *enquanto* contraposição e contradição. Por meio da verdade suprema mostra-se que nem a liberdade por si como subjetiva, separada da necessidade, é absolutamente algo de verdadeiro assim como igualmente não pode ser atribuída veracidade à necessidade por si isolada. A consciência comum, em contrapartida, não consegue sair dessa contraposição e se desespera na contradição ou a deixa de lado e busca se ajudar de outra maneira.

A filosofia, porém, penetra nas determinações que se contradizem, conhece-as segundo seu conceito, isto é, como não sendo absolutas em sua unilateralidade, mas como se dissolvendo, e as coloca na harmonia e unidade que são a verdade. Apreender este conceito da verdade é a tarefa da filosofia. A filosofia certamente conhece o conceito em tudo e é por isso apenas pensamento conceitual, verdadeiro; mas outra coisa é o conceito, a verdade em si e a existência que lhe corresponde ou não corresponde. Na efetividade finita as determinações que pertencem à verdade aparecem como uma separação [*Außereinander*], como uma dissolução daquilo que, segundo sua verdade, é inseparável. Assim, o vivente, por exemplo, é indivíduo, mas como sujeito entra igualmente em contraposição com uma natureza inorgânica que o envolve. Ora, o conceito contém estes aspectos, mas como reconciliados; a existência finita, porém, os dispersa e é por isso uma realidade inadequada para o conceito e a verdade. Neste sentido, o conceito está certamente em todos os lugares; contudo, o ponto que interessa consiste em saber se o conceito segundo sua verdade também será efetivo nesta unidade, na qual os aspectos e as contraposições particulares não persistem uns contra os outros em nenhuma autonomia e estabilidade real, mas apenas ainda valem como momentos ideais, reconciliados numa livre sintonia. É primeiramente a efetividade desta unidade superior que é a região da verdade, liberdade |139| e satisfação. Podemos designar de modo universal a vida desta esfera, este gozo da verdade que, enquanto sentimento, é beatitude e, enquanto pensamento, é conhecimento, como a vida na religião. Pois a religião é a esfera universal, na qual *a* totalidade concreta vem à consciência para o homem como sua própria essência e essência da natureza; e esta uma verdadeira efetividade se mostra sozinha para ele como a potência suprema sobre o particular e finito, por meio do qual tudo o que antes estava desfeito e era oposto é trazido de volta à unidade superior e absoluta.

A arte, por meio da ocupação com o verdadeiro enquanto objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião, no sentido mais específico do termo, e da filosofia. Pois também a filosofia não possui outro objeto a não ser Deus, sendo assim essencialmente teologia racional e, por estar a serviço da verdade, é culto divino continuado.

Nesta igualdade de conteúdo, os três reinos do espírito absoluto são apenas diferenciados segundo as *Formas*, sob as quais trazem à consciência seu objeto, o absoluto.

As diferenças destas Formas encontram-se no próprio conceito do espírito absoluto. O espírito, como espírito verdadeiro, é em si e para si; desse modo, não é um ser abstrato que se situa além da objetividade, e sim é a recordação [*Erinnerung*]

da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito finito: a finitude que se apreende [*sich ergreifend*] em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta. A *primeira* Forma desta apreensão [*Erfassen*] é um saber *imediato*, e exatamente por isso *sensível*, um saber na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à intuição e sensação. A *segunda* Forma, por conseguinte, é a consciência *que representa*; a *terceira*, por fim, é o *livre pensamento* do espírito absoluto.

|140| 1. A Forma da *intuição sensível* pertence, pois, à arte, de tal modo que é a arte que apresenta [*hinstellt*] para a consciência a verdade no modo da configuração sensível – e certamente numa configuração sensível que nesta sua aparição [*Erscheinung*] possui mesma um sentido e um significado mais altos e profundos sem, porém, através do meio sensível, querer tornar apreensível o conceito enquanto tal em sua universalidade. Pois justamente a *unidade* do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte. Entretanto, esta unidade certamente se produz na arte *também no elemento da representação*, especialmente na poesia, e não apenas no elemento da exterioridade sensível. Mas também nesta arte a mais espiritualizada está presente a união entre o significado e sua configuração individual – mesmo que para a consciência representativa – e cada conteúdo é apreendido de modo imediato e levado à representação. É preciso desde logo assinalar, em termos gerais, que a arte, uma vez que possui o verdadeiro, o espírito, como seu próprio objeto, que ela não pode, por exemplo, fornecer a intuição deles por meio do sol, da lua, da terra, das constelações etc. Tais fenômenos são certamente existências sensíveis, mas particularizadas e que, tomadas por si, não garantem a intuição do espírito.

Se atribuímos à arte esta posição absoluta, deixamos com isso expressamente de lado a concepção anteriormente mencionada que aceita a arte como útil para uma série variada de conteúdos e outros interesses que lhe são estranhos. Em contrapartida, a *religião* freqüentemente se serve da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação ou para tornar plástica a fantasia e, neste caso, a arte está certamente a serviço de um âmbito que lhe é diferente. Mas onde a arte está presente em sua mais alta completude, *ela* contém aí, justamente em seu modo imagético, o tipo de exposição [*Exposition*] o mais correspondente e mais essencial ao Conteúdo da verdade. Assim, |141| entre os gregos, por exemplo, a arte era a Forma suprema pela qual o povo se representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade. Por isso, os poetas e os artistas foram para os gregos os criadores de seus deuses, isto é, os artistas deram à nação a representação determinada do fazer, da vida e da atuação dos deuses, portanto, o conteúdo determinado da religião. E certamente não no sentido de que estas representações e ensinamentos já estavam

presentes *antes* da poesia [*Poesie*] num modo abstrato da consciência, enquanto proposições universais religiosas e determinações do pensamento que a seguir foram por artistas revestidas em imagens e envoltas externamente com o enfeite da poesia [*Dichtung*]. Antes, pelo contrário, o modo da produção artística era tal que aqueles poetas *apenas* podiam destacar o que neles fermentava nesta Forma da arte e da poesia. Em outros estágios da consciência religiosa, onde o conteúdo religioso se mostra menos acessível à exposição artística, a arte mantém a este respeito um espaço de jogo mais reduzido.

Esta seria a posição original, verdadeira, da arte enquanto primeira autosatisfação imediata do espírito absoluto.

Entretanto, assim como a arte na natureza e nos âmbitos finitos da vida tem seu *antes*, igualmente ela também tem um *depois*, isto é, um círculo que novamente ultrapassa seus modos de apreensão e de exposição do absoluto. Pois a arte ainda tem em si mesma um limite e, por isso, transforma-se em Formas mais altas da consciência. Esta limitação também determina, pois, a posição que agora em nossa vida atual estamos acostumados a atribuir à arte. Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si. No conjunto, já desde muito cedo o pensamento se voltou contra a arte como representação sensibilizante do divino; por exemplo, junto aos judeus e maometanos, inclusive junto aos gregos, |142| no caso de Platão que já se opôs com veemência aos deuses de Homero e Hesíodo. No progresso da formação cultural surge em geral em cada povo uma época em que a arte aponta para além de si mesma. Assim, por exemplo, os elementos históricos do cristianismo, a aparição [*Erscheinen*] de Cristo, sua vida e morte deram oportunidade variada para se formar a arte, nomeadamente como pintura, e a própria igreja criou ou deixou estar a arte; mas quando o impulso do saber e da pesquisa e a necessidade da espiritualidade interior levaram à Reforma, a representação religiosa também foi chamada para fora do elemento sensível e reconduzida para a interioridade do ânimo e do pensamento. Deste modo, o *depois* da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade. Em seus inícios, a arte ainda retém algo de misterioso, um pressentir misterioso e uma nostalgia, porque suas configurações ainda não deram inteiramente relevo, pela intuição imagética, ao seu Conteúdo pleno. Mas se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa. Podemos bem ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumar, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito. Por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria

expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos.

2. O próximo âmbito, pois, que ultrapassa o reino da arte, é a religião. A *religião* tem a *representação* como Forma de sua consciência, na medida em que o absoluto está transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito e está dado para a representação de um modo subjetivo, de tal sorte que o coração e o ânimo, em geral |143| a subjetividade interior, se tornam um momento principal. Podemos descrever este progresso da arte para a religião dizendo que a arte é apenas *um* aspecto para a consciência religiosa. Se a obra de arte, a saber, apresenta a verdade e o espírito enquanto objeto de modo sensível e toma esta Forma do absoluto como a adequada, a religião acrescenta a devoção do interior que se refere ao objeto absoluto. Pois a devoção não pertence à arte enquanto tal. A devoção apenas surge quando o sujeito permite que no ânimo igualmente penetre aquilo que a arte, enquanto sensibilidade exterior, torna objetivo, com o que o sujeito então se identifica, de modo que essa presença *interior* na representação e interioridade do sentimento seja o elemento essencial para a existência do absoluto. A devoção é este culto da comunidade em sua Forma mais pura, interior e subjetiva; um culto no qual a objetividade foi como que consumida e digerida e cujo conteúdo, sem esta objetividade, se tornou propriedade do coração e do ânimo.

3. Por fim, a *terceira* Forma do espírito absoluto é a *filosofia*. Pois a religião – na qual Deus é inicialmente um objeto exterior para a consciência, na medida em que precisa ser antes ensinado o que ele é e como se manifestou e se manifesta – certamente versa, em seguida, no elemento do interior, impulsiona e preenche a comunidade; mas a interioridade da devoção do ânimo e da representação não é a Forma suprema da interioridade. O *livre pensar* deve ser reconhecido como esta Forma a mais pura do saber, na qual a ciência leva o mesmo conteúdo à consciência e através disso se torna aquele culto espiritual que, por meio do pensamento sistemático, se apropria e apreende o que antes só é conteúdo da sensação ou representação subjetivas. É deste modo que na filosofia estão unidos os dois lados da arte e da religião: a *objetividade* da arte – que aqui certamente já perdeu a sensibilidade exterior, mas que, por causa disso, a trocou pela Forma suprema |144| da objetividade, a Forma do *pensamento* [*Gedanken*] – e a *subjetividade* da religião, que foi purificada em subjetividade do *pensar* [*Denken*][2]. Pois o pensar é, por um lado, a subjetividade a mais interior e própria, e o pensamento verdadeiro, a Idéia, é simul-

2. Note-se o jogo de palavras: *Gedanken* – pensamento objetivado, intuitivo; *Denken* – pensar ativo, subjetivo (N. da T.).

taneamente a universalidade a mais realista [*sachlichste*] e objetiva, que apenas no pensamento pode apreender-se na Forma de si mesma.

Devemos aqui nos contentar com esta alusão feita sobre a diferença entre a arte, a religião e a ciência.

O modo sensível da consciência é o mais antigo para o ser humano, e assim, os estágios mais antigos da religião também foram uma religião da arte e sua exposição sensível. Apenas na religião do espírito, Deus, enquanto espírito também é sabido de um modo superior, mais correspondente ao pensamento, donde simultaneamente se deu a conhecer que a manifestação da verdade na Forma sensível não é verdadeiramente adequada ao espírito.

Agora que conhecemos a posição que a arte ocupa no âmbito do espírito e a posição que a filosofia da arte ocupa nas disciplinas filosóficas particulares, temos de primeiramente considerar nesta parte universal a *Idéia universal* do belo artístico.

Para chegar à Idéia do belo artístico segundo sua totalidade, devemos, porém, percorrer novamente três estágios:

O *primeiro* estágio, a saber, se ocupa do *conceito do belo em geral.*

O *segundo* se ocupa do *belo natural*, cujas deficiências colocarão em evidência a necessidade do *ideal* enquanto *belo artístico.*

O *terceiro* estágio tem como objeto de consideração *o ideal em sua efetivação* enquanto sua *exposição artística* em *obras de arte.*

|145| *Primeiro Capítulo*

CONCEITO DO BELO EM GERAL

1. A Idéia

Denominamos o belo de *Idéia* do belo. Isto deve ser entendido no sentido de que o próprio belo deve ser tomado como Idéia e, na verdade, como Idéia numa Forma determinada, enquanto *ideal*. A Idéia em geral nada mais é, pois, do que o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos. Pois o conceito enquanto tal ainda não é a Idéia, embora muitas vezes conceito e Idéia sejam empregados *promiscuamente*; apenas o conceito presente [*gegenwärtige*] em sua realidade e posto em unidade com ela é Idéia. Esta unidade, todavia, não deve ser apenas concebida como mera *neutralização* do conceito e da realidade, de modo que ambos percam sua peculiaridade e qualidade, assim como o potássio e o ácido se neutralizaram no sal, ao deixarem de reagir reciprocamente em sua contraposição. Pelo contrário, nesta unidade o conceito permanece o dominante. Pois, ele já é em si, segundo sua própria natureza, esta unidade e por isso cria a realidade a partir de si mesmo como sendo sua, na qual, por conseguinte, na medida em que ela é o autodesenvolvimento dele, ele nada abdica de si, mas apenas se realiza a si mesmo nela, e, por isso, permanece em unidade consigo em sua objetividade. Tal unidade do conceito e da realidade é a definição abstrata da Idéia.

Por mais que também tenha sido feito uso da palavra Idéia nas teorias da arte, conhecedores da arte da mais alta distinção se demonstraram, pelo contrário, particularmente hostis a esta expressão. O caso mais recente e interessante desta espécie é a polêmica do senhor von Rumohr em suas *Investigações*

Italianas[1]. Esta polêmica parte do |146| interesse prático pela arte e não se refere de modo algum àquilo que nós denominamos de Idéia. Pois o senhor von Rumohr, desconhecendo o que a filosofia mais recente denomina de Idéia, confunde a Idéia com representação indeterminada e com o ideal abstrato sem individualidade de teorias e escolas de arte conhecidas, em contraposição às Formas da natureza determinada e consumadamente características segundo sua verdade, as quais ele opõe à Idéia e ao ideal abstrato que o artista estabelece [*mache*] para si a partir de si mesmo. Produzir artisticamente segundo tais abstrações é certamente incorreto e igualmente insuficiente; é como quando o pensador pensa segundo representações indeterminadas e em seu pensamento fica preso ao conteúdo meramente indeterminado. Mas, o que *nós* designamos com a expressão Idéia de toda maneira está livre de tal censura, pois a Idéia é em si mesma pura e simplesmente concreta, uma totalidade de determinações, e é bela apenas enquanto imediatamente una com a objetividade que lhe é adequada.

O senhor von Rumohr, segundo o que afirma em suas *Investigações Italianas* (vol. I, p. 145 ss.), entende que "a beleza abrange – no sentido o mais universal e, se se preferir, moderno – todas as propriedades das coisas que, ou estimulam o sentido do olhar, satisfazendo-o ou, por meio dele, estimulam a alma e alegram o espírito". Estas propriedades devem, por sua vez, dividir-se em três espécies, "uma espécie que apenas tem efeito sobre o olhar sensível, a outra apenas sobre o sentido próprio para relações espaciais, presumivelmente inato ao ser humano; a terceira espécie tem inicialmente efeito sobre o entendimento e só depois, através do conhecimento, sobre o sentimento [*Gefühl*]". Esta terceira determinação, a mais importante (p. 144), deve repousar sobre Formas que, "totalmente independentes tanto do comprazimento sensível quanto da beleza da proporção, despertam uma certa complacência ético-espiritual que em parte provém da satisfação das representações justamente suscitadas" (certamente se trata das representações ético-espirituais?), "em parte também diretamente do prazer, o qual já traz infalivelmente consigo a mera atividade de um conhecimento claro".

|147| Estas são as principais determinações que este sólido conhecedor apresenta de sua parte em relação ao belo. Para um certo estágio da formação, elas podem bastar; em termos filosóficos, contudo, não podem satisfazer de modo algum. Pois, esta consideração essencialmente se detém apenas no fato de que o sentido da visão ou o espírito, também o entendimento, é levado a se *alegrar*, que o sentimento [*Gefühl*] é estimulado e um aprazimento é despertado. Tudo gira em torno de tal despertar que alegra. A esta redução do efeito do belo ao sentimento, ao

1. Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 vols., Berlim e Stettin (1826-1831).

agrado e ao aprazível, porém, Kant já pôs fim, na medida em que vai além do sentimento do belo.

Se nos voltarmos desta polêmica para a consideração da Idéia que não foi por ela contestada, encontraremos na Idéia, como já vimos, a *unidade* concreta do *conceito* e da *objetividade*.

a) No que se refere à natureza *do conceito enquanto tal*, ele em si mesmo não é de fato a *unidade abstrata* perante as *diferenças da realidade*, mas como conceito ele já é a unidade de diferentes determinidades e, assim, totalidade concreta. Desse modo, representações como homem, azul e assim por diante não devem inicialmente ser denominadas de conceitos, mas de representações abstratamente universais, que apenas se tornam conceitos quando neles é demonstrado que contém diferentes aspectos em unidade, já que esta unidade em si mesma determinada constitui o conceito; como, por exemplo, a representação "azul" enquanto cor possui a unidade e, na verdade, a unidade específica do claro e do escuro como seu conceito e a representação "homem" abrange as contraposições da sensibilidade e da razão, do corpo e do espírito; mas o homem não é apenas composto a partir destes aspectos como elementos indiferentes, e sim segundo o conceito, ele as contém em unidade concreta, mediada. O conceito, porém, é de tal modo unidade absoluta de suas determinidades que estas não permanecem nada para si mesmas e não podem alienar-se[2] para a singularização autônoma, pois sairiam de sua unidade. |148| Desse modo, o conceito contém todas as suas determinidades na Forma dessa sua unidade e universalidade *ideais*, que constituem sua subjetividade, à diferença do real e do objetivo. Assim, por exemplo, o ouro tem peso específico, cor determinada e relação particular com diversos ácidos. Estas são determinidades diferentes e, contudo, pura e simplesmente em uma só unidade [*und dennoch schlechthin in Einem*]. Pois cada uma das mais sutis partículas de ouro as contém numa unidade inseparável. Elas se separam umas das outras para nós, mas em si, segundo seu conceito, estão numa unidade inseparável. As diferenças que o verdadeiro conceito têm em si mesmo apresentam uma mesma identidade destituída de autonomia. Um exemplo mais preciso é oferecido pela representação que temos de nós mesmos, o eu autoconsciente em geral. Pois o que denominamos de alma e, mais precisamente, de eu, é o próprio conceito em sua existência livre. O eu contém em si mesmo uma gama dos mais diferentes pensamentos e representações, é um mundo de representações; contudo, este conteúdo infinitamente variado, na medida em que está no eu, permanece totalmente sem corpo e imaterial e como que comprimido nesta unidade ideal enquanto o puro aparecer [*Scheinen*] completamente transparente do eu em si mesmo. Este é

2. Na 1ª edição (1835) de Hotho: "não podem realizar-se".

o modo segundo o qual o conceito contém suas diferentes determinações em unidade ideal.

As determinações conceituais mais precisas, pois, que pertencem ao conceito segundo sua própria natureza, são o *universal*, o *particular* e o *singular*. Cada uma destas determinações tomadas por si seria uma mera abstração unilateral. Nesta unilateralidade, contudo, elas não estão presentes no conceito, já que ele constitui a *unidade* ideal delas. O conceito é, por isso, o *universal* que, por um lado, se nega a si por meio de si mesmo para a determinidade e *particularização*, mas que, por outro lado, igualmente *supera* esta particularidade enquanto negação do universal. Pois o universal não chega no particular – que constitui apenas os lados particulares do *próprio universal* – |149| a nenhum absolutamente outro e, por isso, restabelece no particular sua unidade consigo enquanto universal. Neste retorno a si, o conceito é negação infinita; negação não contra um outro, mas autodeterminação, na qual ele apenas permanece unidade afirmativa que se refere a si. Assim, ele é a *singularidade* verdadeira enquanto a universalidade que apenas se une a si mesma em suas particularidades. Como exemplo supremo desta natureza do conceito pode valer o que anteriormente foi brevemente mencionado acerca da essência do espírito.

Mediante esta infinitude em si mesma [*in sich*], o conceito já é em si [*an sich*] mesmo totalidade. Pois ele é a unidade consigo no ser-outro [*Anderssein*] e, por meio disso, é o que é livre [*das Freie*], que possui toda negação apenas como autodeterminação e não como limitação estranha por meio de outro. Mas, enquanto esta totalidade, o conceito já contém tudo o que a realidade enquanto tal leva à aparição [*Erscheinung*] e o que a Idéia reconduz à unidade mediada. Aqueles que nesse caso pensam que possuem na Idéia algo totalmente outro, particular contra o conceito, não conhecem a natureza nem da Idéia nem do conceito. Ao mesmo tempo, porém, o conceito se distingue da Idéia pelo fato de ser a particularização apenas *in abstracto*, pois a determinidade, enquanto no conceito, permanece mantida na unidade e na universalidade ideal, que é o elemento do conceito.

Desse modo, porém, o próprio conceito ainda permanece preso à unilateralidade e é acometido da deficiência de, embora em si mesmo já ser a totalidade, contudo apenas permitir ao aspecto da unidade e da universalidade o direito do livre desenvolvimento. Mas pelo fato de esta unilateralidade ser inadequada à própria essência do conceito, o conceito a supera segundo seu próprio conceito. Ele se nega enquanto esta unidade e universalidade ideais e libera para a *objetividade* real autônoma o que elas, a unidade e universalidade ideais, abrangiam em si mesmas na subjetividade ideal. O conceito, por meio da própria atividade, se põe a si como a *objetividade*.

b) Por conseguinte, a objetividade, considerada por si, não é ela mesma |150| nada mais do que a *realidade do conceito*, mas o conceito na Forma da particularização autônoma e da *distinção real* de todos os momentos, de quem o conceito, enquanto subjetivo, era a unidade ideal.

Mas, já que é apenas o *conceito* que deve dar existência e realidade a si na objetividade, a objetividade terá de levar nela mesma o *conceito* à efetividade. O conceito, contudo, é a *unidade ideal* mediada de seus momentos particulares. No seio de sua diferença real, a unidade ideal e conforme ao conceito, das particularidades, necessita, por isso, restabelecer-se igualmente nestas particularidades. Assim como a particularidade real, também sua unidade mediada em idealidade tem de existir nestas particularidades. Esta é a potência do conceito, que não renuncia ou perde sua universalidade na objetividade dispersa, mas justamente revela [*offenbar*] esta sua unidade por meio da realidade e nela. Pois constitui seu próprio conceito conservar a unidade consigo em seu outro. Apenas assim ele é a totalidade efetiva e verdadeira.

c) Esta totalidade é a *Idéia*. Ela, a saber, não é apenas a unidade e subjetividade ideais do conceito, mas na mesma medida a sua objetividade, a objetividade que não está contraposta ao conceito como algo que apenas se opõe e sim como algo onde o conceito se refere a si mesmo. A Idéia é um todo segundo os dois lados do conceito subjetivo e objetivo, mas ao mesmo tempo a concordância e unidade mediadas, que eternamente se realizam e se realizaram, destas totalidades. Apenas assim a Idéia é a verdade e toda verdade.

2. A Existência da Idéia

Tudo o que existe tem, por isso, apenas verdade na medida em que é uma existência [*Existenz*] da Idéia. Pois, a Idéia apenas é o que é própria e verdadeiramente efetivo. O fenômeno [*das Erscheinende*], a saber, não é ainda verdadeiro apenas porque tem existência [*Dasein*] interior ou exterior e é em geral |151| realidade, mas somente porque esta realidade corresponde ao conceito. Apenas então a existência tem efetividade e verdade. E, de fato, verdade não em sentido *subjetivo*, quando uma existência se mostra adequada às *minhas* representações, mas na significação *objetiva*, quando o eu ou um objeto exterior, a ação, o acontecimento e o estado, realizam em sua efetividade o próprio conceito. Se esta identidade não se dá, o existente [*Daseiende*] é apenas um fenômeno no qual, em vez de se objetivar o conceito total, apenas se objetiva algum aspecto abstrato dele; aspecto que pode atrofiar-se até a oposição contra o verdadeiro conceito, na medida em que se autonomiza em si mesmo contra a totalidade e unidade. E assim, pois, apenas a

realidade adequada ao conceito é uma realidade verdadeira, e é de fato verdadeira porque nela a própria Idéia se leva a si à existência.

3. A Idéia do belo

Se dissemos que a beleza é Idéia, *beleza* e *verdade* são, por um lado, *a mesma coisa*. O belo, a saber, deve ser verdadeiro em si mesmo. Mais precisamente, porém, o verdadeiro se *distingue* igualmente do belo. A Idéia é *verdadeira* tal como ela é segundo seu em-si e princípio universal e, enquanto tal, é pensada. Em tal caso, sua existência sensível e exterior não é para o pensamento e sim nesta existência apenas a *Idéia universal* é para o pensamento. Mas a Idéia também deve realizar-se exteriormente e alcançar existência determinada e presente enquanto objetividade natural e espiritual. O verdadeiro que enquanto tal é, também existe. Na medida em que o verdadeiro nesta sua existência exterior é imediatamente para a consciência e o conceito permanece imediatamente em unidade com seu fenômeno exterior, a Idéia não é apenas verdadeira, mas também *bela*. O *belo* se determina, desse modo, como *aparência* [*Scheinen*] sensível da Idéia. Pois o sensível e objetivo em geral não guardam na beleza nenhuma autonomia em si mesmos, mas têm de abdicar da imediatez de seu *ser*, já que este ser é apenas |152| existência e objetividade do conceito e é posto enquanto uma realidade que expõe [*zur Darstellung bringt*] o *conceito* enquanto em unidade com sua objetividade e, por isso, nesta existência objetiva, que apenas vale como aparência do conceito, expõe a própria Idéia.

a) Por esta razão, também é impossível para o entendimento apreender a beleza, porque o entendimento, em vez de penetrar naquela unidade, apreende constantemente as diferenças dela apenas na separação autônoma, na medida em que a realidade é algo bem diferente da idealidade, o sensível é algo bem diferente do conceito, o objetivo é algo bem diferente do subjetivo e tais oposições não devem ser unidas. Assim, o entendimento sempre permanece preso ao finito, unilateral e não-verdadeiro. O belo, em contrapartida, é em si mesmo *infinito* e livre. Pois se o belo também pode ser de conteúdo particular e, desse modo, novamente limitado, este conteúdo deve, porém, aparecer em sua existência como totalidade em si mesma infinita e como *liberdade*, na medida em que o belo é sempre o conceito que não faz frente à sua objetividade e por meio disso se volta contra ela na oposição da finitude e da abstração unilaterais, mas se une com sua objetividade e por meio desta unidade e perfeição imanentes é em si mesmo infinito. Do mesmo modo, o conceito, na medida em que no seio de sua existência real anima esta mesma existência, está nesta objetividade livre, desse modo, *junto a si* mesmo [*bei sich selber*].

Pois o conceito não permite à existência [*Existenz*] exterior seguir por si mesma leis próprias no belo, mas determina a partir de si sua articulação e forma fenomênicas que, enquanto concordância do conceito consigo mesmo, constituem igualmente em sua existência [*Dasein*] a essência do belo. No entanto, o elo e a potência da coesão é a subjetividade, a unidade, a alma, a individualidade.

b) Em virtude disso, se considerarmos o belo em relação ao espírito *subjetivo*, ele não se destina nem para a inteligência não livre que persevera em sua *finitude* nem para a finitude do querer [*Wollen*].

|153| Enquanto inteligência finita, sentimos os objetos interiores e exteriores, os observamos e percebemos de modo sensível, deixamos que venham à nossa intuição e representação e inclusive às abstrações de nosso entendimento pensante, que lhes dá a Forma abstrata da universalidade. Neste caso, a finitude e a não-liberdade residem no fato de as coisas serem pressupostas como autônomas. Por isso, nos orientamos pelas coisas, deixamos que elas atuem e mantemos nossa representação etc. presa à crença nas coisas, já que estamos convencidos de apenas apreender corretamente os objetos quando nos portamos de modo passivo e limitamos toda a nossa atividade à formalidade da atenção e ao impedimento negativo de nossas imaginações [*Einbildungen*], opiniões prévias e preconceitos. Mediante esta liberdade unilateral dos objetos está imediatamente posta a não-liberdade da apreensão subjetiva. Pois, para a apreensão subjetiva, o conteúdo está *dado* [*gegeben*] e, no lugar da autodeterminação subjetiva, surge a mera recepção e o acolhimento do existente, tal como se encontra à nossa frente enquanto objetividade. A verdade só deve ser alcançada pela submissão da subjetividade.

A mesma coisa tem lugar junto à *volição* finita, mesmo que de um modo *oposto*. Aqui os interesses, os fins e as intenções estão no *sujeito* que quer fazer valê-los contra o ser e as propriedades das coisas. Pois ele apenas pode executar suas resoluções na medida em que destrói os objetos ou mesmo os modifica, trabalha, forma, suspende [*aufhebt*] suas qualidades ou deixa que atuem uns sobre os outros, como a água, por exemplo, contra o fogo, o fogo contra o ferro, o ferro contra a madeira e assim por diante. Agora, pois, retira-se a autonomia das coisas, na medida em que o sujeito as coloca à seu serviço e as observa e manipula como *úteis*, isto é, como objetos que possuem seu conceito e finalidade não em si mesmos, mas no sujeito, de tal modo que sua relação e, na verdade, sua relação utilitária com fins subjetivos, constitua sua autêntica essência. Sujeito e objeto trocaram reciprocamente |154| seus papéis. Os objetos se tornaram não livres e os sujeitos se tornaram livres.

Com efeito, nas duas relações *ambos* os lados são finitos e unilaterais e suas liberdades constituem apenas uma mera liberdade presumida.

O *sujeito* é finito e não-livre no *teorizar* por meio das coisas, cuja autonomia é pressuposta; no *campo prático* não é livre por causa da unilateralidade, da luta e da contradição interna dos fins e dos impulsos e paixões suscitados a partir do exterior, bem como por causa da resistência nunca totalmente eliminada dos objetos. Pois a separação e a oposição de ambos os lados, dos objetos e da subjetividade, constituem o pressuposto nestas relações e são consideradas como o seu verdadeiro conceito.

Idêntica finitude e não-liberdade atinge o *objeto* em ambas as relações. Embora pressuposta, sua autonomia no *teórico* é apenas uma liberdade aparente. Pois a objetividade enquanto tal apenas *é*, sem que seu conceito como unidade e universalidade subjetivas seja em seu seio *para ela*. O conceito está fora dela. Por isso, cada objeto nesta exterioridade do conceito existe como mera particularidade que, com sua multiplicidade, está dirigida para o exterior e aparece entregue a outros no nascimento, na mudança, na violência e na decadência em relações multifacetadas. Na relação *prática*, esta dependência enquanto tal é expressamente posta [*gesetzt*], e a resistência das coisas diante da vontade permanece relativa, sem que possua em si mesma a potência da autonomia última.

c) A consideração e a existência dos objetos como *belos* são, porém, a unificação dos dois pontos de vista, na medida em que essa união supera a unilateralidade de ambos, tanto no que se refere ao sujeito quanto à seu objeto e, desse modo, à finitude e não-liberdade deles.

Pois, da parte da relação *teórica*, o *objeto* [*Objekt*] não é apenas tomado como objeto [*Gegenstand*] singular existente que, por causa disso, tem seu conceito subjetivo fora |155| de sua objetividade e em sua realidade particular se perde e se dispersa de modo variado em relações exteriores nas mais diferentes direções; pelo contrário, o objeto *belo* deixa aparecer em sua existência seu próprio conceito como realizado e mostra nele mesmo a unidade e vitalidade subjetivas. Desse modo, o objeto voltou para si a direção ao exterior, eliminou a dependência a outros e transformou, para a consideração, sua finitude não-livre em infinitude livre.

Mas, na relação com o objeto, o eu deixa igualmente de ser apenas a abstração da atenção, do intuir sensível, do observar e da dissolução das intuições e observações singulares em pensamentos abstratos. Ele se torna em si mesmo concreto nestes objetos, na medida em que transforma para si mesmo, em sua concreção, tanto a unidade do conceito e da realidade quanto a unificação dos lados até agora separados e, por isso, abstratos, entre o eu e os objetos.

No que se refere à relação *prática*, conforme anteriormente já vimos de modo exaustivo, o desejo retrocede igualmente na consideração do belo; o sujeito suprime [*hebt auf*] seus fins perante o objeto e o considera como autônomo em si mesmo,

como tendo o objeto nele mesmo seu fim [*Selbstzweck*]. Desse modo, desfaz-se a mera relação finita do objeto, na qual ele servia a fins externos como meio de execução útil e ora se opunha como não-livre contra a execução deles, ora era forçado a receber em si mesmo a finalidade estranha. Ao mesmo tempo, também desapareceu a relação não-livre do sujeito prático, já que ele não mais se distingue em intenções subjetivas, em seu material e meio etc., e na relação finita do mero dever [*Sollen*] não permanece mais preso à execução de intenções subjetivas, mas tem à sua frente o conceito e a finalidade completamente realizados.

Por isso, a consideração do belo é de natureza liberal, um deixar atuar [*Gewährenlassen*] os objetos enquanto em si mesmos livres e infinitos, e não um querer possuir e utilizá-los como úteis |156| para necessidades e intenções finitas, de modo que o objeto como belo também não aparecerá nem oprimido e forçado por nós, nem combatido e superado pelas demais coisas externas.

Pois segundo a essência do belo, no *objeto belo* devem aparecer tanto o conceito, sua finalidade e sua alma assim como sua determinidade, multiplicidade e realidade exteriores em geral, operados a partir dele mesmo e não por outros, na medida em que, como vimos, o objeto apenas tem verdade enquanto unidade e concordância imanentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos. Além disso, uma vez que o próprio conceito é o concreto, sua realidade também aparece pura e simplesmente como uma configuração [*Gebilde*] completa, cujas partes singulares se mostram igualmente como estando em animação e unidade ideais. Pois a concordância entre o conceito e o fenômeno constitui a interpenetração consumada. Por causa disso, a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] externas não permanecem separadas da matéria ou impostas mecanicamente sobre ela para outros fins, mas aparecem como a Forma que se configura [*herausgestaltende Form*] e que é inerente à realidade segundo seu conceito. Por fim, porém, por mais que os aspectos, as partes e os membros particulares do objeto belo também concordem com a unidade ideal e deixem aparecer esta unidade, a concordância deve apenas tornar-se neles transparente para conservarem um perante o outro a aparência da liberdade autônoma; isto é, eles não necessitam possuir, como no *conceito enquanto tal*, uma unidade *apenas* ideal, mas devem também mostrar o aspecto da realidade autônoma. As duas coisas tem de estar presentes no objeto belo: a *necessidade*, posta pelo conceito, na coesão recíproca dos lados particulares e a aparência de sua *liberdade* enquanto partes que se ressaltaram para si e *não apenas* para a *unidade*. A necessidade enquanto tal é a relação dos lados que, segundo sua essência, estão de tal maneira encadeados uns aos outros que, quando um deles é posto, imediatamente se põe o outro. É certo que tal necessidade não deve faltar nos objetos belos, mas ela |157| não deve surgir na

Forma da própria necessidade, e sim deve ocultar-se atrás da aparência da contingência não intencional. Caso contrário, as partes reais e particulares perdem a posição de, em vista de sua própria efetividade, também estarem presentes, e aparecem apenas a serviço de sua unidade ideal, à qual permanecem submetidas de modo abstrato.

Mediante esta liberdade e infinitude, que o conceito do belo assim como a bela objetividade e sua consideração subjetiva trazem em si mesmos, o âmbito do belo é arrancado da relatividade das relações finitas e elevado ao reino absoluto da Idéia e de sua verdade.

Segundo Capítulo

O BELO NATURAL

O belo é a Idéia enquanto unidade imediata do conceito e de sua realidade, isto é, ele é a Idéia na medida em que esta sua unidade está presente de modo imediato no aparecer [*Scheinen*] sensível e real. A existência inicial da Idéia é, pois, a *natureza* e a primeira beleza é a *beleza natural*.

A. O Belo Natural Enquanto Tal

1. A Idéia como Vida

No mundo natural devemos imediatamente estabelecer uma diferença no que diz respeito ao modo de como o conceito, para ser Idéia, adquire existência em sua realidade.

a) *Em primeiro lugar*, o conceito mergulha de tal modo imediatamente na objetividade que ele não aparece propriamente enquanto unidade ideal subjetiva, mas antes, inanimado, transformou-se totalmente em materialidade sensível. |158| De tal espécie são os corpos *particulares* isolados, apenas mecânicos e físicos. Um metal, por exemplo, constitui certamente em si [*an sich*] mesmo uma multiplicidade de qualidades mecânicas e físicas, mas cada partícula as possui em si [*in sich*] mesma de modo idêntico. Para tais corpos falta tanto uma articulação total, de modo que cada uma das diferenças mantenha por si uma existência material particular, quanto também a unidade negativa e ideal destas diferenças, que se exprimiria como

animação. A diferença constitui apenas uma pluralidade abstrata e a unidade é a unidade indiferente da igualdade destas mesmas qualidades.

Este é o primeiro modo da existência do conceito. Suas diferenças não alcançaram nenhuma existência autônoma e sua unidade ideal não se ressalta enquanto ideal; por isso, tais corpos isolados em si [*an sich*] mesmos são existências abstratas defeituosas.

b) *Em segundo lugar*, em contrapartida, naturezas superiores deixam as diferenças conceituais livres, de modo que cada uma fora da outra está presente por si mesma. É aqui que pela primeira vez se mostra a verdadeira natureza da objetividade. A objetividade, a saber, é justamente esta separação [*Auseinandertreten*] autônoma das diferenças do conceito. Neste estágio, pois, o conceito se faz valer de tal modo que, mesmo tornando-se real a totalidade de suas determinidades, os corpos particulares ainda assim se conectam a *um e mesmo sistema*, embora tenham cada um por si autonomia de existência. É de tal espécie, por exemplo, o sistema solar. O sol, os cometas, as luas e os planetas aparecem, por um lado, como corpos celestes autônomos separados uns dos outros; por outro lado, porém, eles são o que são apenas por meio de sua posição determinada no seio de um sistema total de corpos. Sua natureza específica de movimento assim como suas propriedades físicas apenas podem ser deduzidas a partir de sua relação no seio deste sistema. Esta conexão constitui sua unidade interna, que relaciona as existências particulares umas com as outras e as mantém unidas.

|159| O conceito, contudo, não permanece preso a esta unidade meramente *existente em si* [*an sich seienden*] dos corpos particulares existentes [*existierenden*] autonomamente. Pois, assim como suas diferenças, também sua unidade que se refere a si tem de tornar-se real. A unidade, pois, se distingue da separação recíproca [*Auseinander*][1] dos corpos objetivos e particulares e, por isso, recebe neste estágio uma existência real, corporal e autônoma contra a própria separação recíproca. No sistema solar, por exemplo, o sol existe como esta unidade do sistema perante suas diferenças reais. – Mas tal existência da unidade ideal é ela mesma ainda de natureza deficiente, na medida em que, por um lado, somente se torna real enquanto referência e relação dos corpos autônomos particulares; por outro lado, enquanto *um* corpo do sistema que representa [*repräsentiert*] a unidade enquanto tal, se defronta com as diferenças reais. O sol, se quisermos considerá-lo como a alma de todo o sistema, tem ele mesmo ainda uma subsistência autônoma fora dos membros que são a explicação desta alma. Ele mesmo é apenas *um* momento do conceito, o da unidade – à *diferença* da particularização real, por onde a unidade permanece

1. *Auseinander* literalmente: "um-fora-do-outro" (N. da T.).

apenas *em si* e, por isso, abstrata. Como pois o sol que, segundo sua qualidade física, é também o pura e simplesmente idêntico, o que ilumina, o corpo de luz enquanto tal, mas também apenas esta identidade abstrata. Pois a luz é brilho em si mesmo simples, destituído de diferença. – E assim encontramos certamente no sistema solar o próprio conceito tornado real e a totalidade de suas diferenças explicadas [*expliziert*], na medida em que cada corpo deixa aparecer *um* momento particular, mas também aqui o conceito ainda permanece mergulhado em sua realidade, ao não sair da idealidade e do ser-para-si interior desta realidade. A Forma rigorosa de sua existência permanece a separação recíproca autônoma de seus momentos.

Mas à existência verdadeira do conceito pertence que as próprias *diversidades reais* – a saber, a realidade das diferenças autônomas e da unidade enquanto tal igualmente objetivada de modo autônomo – sejam elas mesmas levadas de volta à unidade; que, portanto, um tal conjunto de diferenças naturais, por um lado, |160| explique [*expliziere*] o conceito como separação recíproca real de suas determinidades, por outro lado, porém, ponha em cada particular, enquanto superada, sua autonomia em si mesma acabada, e deixe, pois, que se sobressaia no particular, como sua animação universal, a idealidade, na qual as diferenças retornaram à unidade subjetiva. Em tal caso, as diferenças não são mais meramente *partes* concatenadas e relacionadas umas às outras, mas *membros*; isto é, não são mais separadas e existentes por si, mas apenas têm verdadeira existência em sua unidade ideal. Apenas em tal articulação orgânica habita nos membros a unidade ideal do conceito, que é sua portadora e alma imanente. O conceito não permanece mais mergulhado na realidade, mas vem à existência nela, enquanto a própria identidade e universalidade interiores que constituem sua essência.

c) Somente este *terceiro* modo do fenômeno natural é uma existência da *Idéia* e a Idéia, enquanto natural, é a *vida*. A natureza morta inorgânica não é adequada à Idéia e apenas a natureza viva orgânica é uma efetividade dela. Pois na vitalidade *primeiramente* está presente a realidade das diferenças conceituais enquanto reais; *em segundo lugar*, porém, a negação destas diferenças enquanto meramente diferenciadas de modo real, na medida em que a subjetividade ideal do conceito se submete a esta realidade; *em terceiro lugar*, apresenta-se o elemento anímico como aparição [*Erscheinung*] afirmativa do conceito em sua corporeidade, como Forma infinita que, enquanto Forma, tem a potência de se manter em seu conteúdo.

α) Se questionarmos nossa consciência comum no que diz respeito à vitalidade, teremos nela, por um lado, a representação do corpo, por outro lado, a da alma. A ambos atribuímos diferentes qualidades peculiares. Esta *distinção* entre alma e corpo é de grande importância também para a consideração filosófica e temos de admiti-la aqui igualmente. Entretanto, interesse igualmente importante do conhe-

cimento concerne à *unidade* da alma e do corpo, que desde sempre colocou as maiores dificuldades ao conhecimento de natureza pensante. |161| Por causa desta unidade, a vida é justamente uma primeira aparição natural [*Naturerscheinung*] da Idéia. Por isso, não devemos conceber a identidade da alma e do corpo como mera *conexão*, mas de um modo mais profundo. O corpo e sua articulação, a saber, devemos considerar como a existência da articulação sistemática do próprio conceito que, nos membros do organismo vivo, fornece uma existência natural exterior às suas determinidades, tal como isso já é o caso, num estágio mais inferior, no sistema solar. No seio desta existência real, pois, o conceito igualmente se eleva à unidade ideal de todas estas determinidades e esta unidade ideal é a alma. Ela é a unidade substancial e a universalidade penetrante que é igualmente relação simples a si e ser-para-si subjetivo. A unidade da alma e do corpo deve ser tomada neste sentido mais elevado. Ambas não são diferenças que coincidem, mas uma e mesma totalidade das mesmas determinações; e assim como a Idéia em geral só pode ser apreendida como conceito existente para si em sua realidade enquanto conceito, a quem pertence tanto a diferença como a unidade de ambos – do conceito e de sua realidade –, assim também a vida só deve ser conhecida como a unidade da alma e de seu corpo. A unidade tanto subjetiva quanto substancial da alma no seio do próprio corpo mostra-se, por exemplo, como a sensação [*Empfindung*]. A sensação [*Empfindung*] do organismo vivo não pertence apenas de modo autônomo a uma parte específica, mas é esta unidade ideal simples do próprio organismo inteiro. Ela perpassa todos os membros, está em todos os lugares, em centenas e centenas de lugares e, contudo, no mesmo organismo não há milhares de seres que sentem, mas apenas um só, *um* sujeito. Devido ao fato de a vitalidade da natureza orgânica conter tal diferença da existência real dos membros e da alma neles existente por si de modo simples e, contudo, igualmente esta diferença como unidade mediada, ela é superior [*das Höhere*] perante a natureza inorgânica. Pois somente o vivente é a Idéia e somente a |162| Idéia é o verdadeiro. Esta verdade pode certamente também ser abalada no orgânico, na medida em que o corpo não realiza de modo completo sua idealidade e animação, como, por exemplo, na doença. Então o conceito não domina como única potência, e sim outras potências compartilham o domínio. Tal existência, porém, é então também uma vitalidade ruim e atrofiada, que apenas ainda vive porque a inadequação do conceito e da realidade não é absolutamente rigorosa, mas apenas relativa. Pois caso não houvesse mais concordância entre ambos, se ao corpo faltasse inteiramente a autêntica articulação assim como sua verdadeira idealidade, a vida se transformaria imediatamente em morte, a qual deixaria ruir autonomamente o que a animação mantém em unidade inseparada.

β) Ao dizermos, pois, que a alma é a totalidade do conceito enquanto a unidade ideal em si mesma subjetiva, que o corpo articulado, em contrapartida, é a mesma totalidade, mas enquanto a explicação e a separação sensível de todos os lados particulares, e que ambos, a alma e o corpo, estão postos em *unidade* na vitalidade, reside nisso sem dúvida uma contradição. Pois, a unidade ideal não apenas *não* é a separação recíproca sensível na qual cada particularidade tem uma subsistência autônoma e peculiaridade fechada, e sim ela é o que diretamente se contrapõe a tal realidade exterior. A contradição está justamente em o oposto dever ser o idêntico. Mas exigir que nada exista trazendo em si mesmo uma contradição enquanto identidade de oposições, é exigir ao mesmo tempo que nada de vivo exista. Pois a força da vida e, mais ainda, a potência do espírito consiste justamente em pôr em si mesmo a contradição, de suportá-la e de superá-la. Este pôr e solucionar a contradição da unidade ideal e da separação recíproca real dos membros constitui o constante processo da vida e a vida apenas existe enquanto *processo* [*Prozeß*]. O processo da vida compreende a dupla atividade: por um lado, levar constantemente as diferenças reais de todos os membros e determinidades do organismo |163| à existência sensível; por outro lado, porém, quando estas diferenças reais querem petrificar-se em particularização autônoma e se fechar umas contra as outras em diferenças firmes, fazer valer nelas sua idealidade universal, que constitui sua vivificação. Este é o idealismo da vitalidade. Pois idealista não é apenas a filosofia, e sim já a natureza enquanto vida faz facticamente [*faktisch*] o mesmo que a filosofia idealista realiza em seu campo espiritual. – Mas somente ambas as atividades unificadas – a constante realização das determinidades do organismo assim como o pôr ideal das determinidades reais existentes em sua unidade subjetiva – que constituem o processo consumado da vida, cujas Formas mais precisas não podemos aqui considerar. Todos os membros do organismo são constantemente mantidos e levados de volta à idealidade de sua vivificação por meio desta unidade da dupla atividade. Os membros também mostram, pois, imediatamente esta idealidade no fato de que para eles sua unidade vivificada não é indiferente; pelo contrário, é a substância na qual e pela qual eles apenas podem resguardar sua individualidade particular. É isto que constitui justamente a diferença essencial entre a parte de um todo e o membro de um organismo. As partes específicas de uma casa, por exemplo, as pedras singulares, as janelas e assim por diante permanecem as mesmas, constituindo ou não em conjunto uma casa; a comunidade com outros lhes é indiferente e o conceito permanece-lhes uma Forma meramente exterior que não vive nas partes reais para elevá-las à idealidade de uma unidade subjetiva. Os membros de um organismo, em contrapartida, possuem certamente também realidade exterior; mas o conceito é de tal modo a própria essência inerente deles que ele não está neles apenas impresso ex-

ternamente como Forma conjugadora, e sim constitui a subsistência exclusiva deles. Desse modo, os membros não possuem uma tal realidade como as pedras de uma construção ou os planetas, as luas, os cometas no sistema planetário, e sim uma existência posta idealmente no seio do organismo, não obstante toda realidade. Por exemplo, a mão cortada perde sua |164| subsistência autônoma; ela não permanece como era no organismo; a sua agilidade, movimento, forma, cor e assim por diante se modificam; aliás, ela apodrece e toda a sua existência acaba. Subsistência ela apenas possui enquanto membro do organismo, e realidade apenas enquanto sempre é reconduzida à unidade ideal. É aqui que consiste o modo superior da realidade no seio do organismo vivo; o real, positivo, é sempre posto negativa e idealmente ao passo que esta idealidade é ao mesmo tempo justamente a manutenção e o elemento da subsistência para as diferenças reais.

γ) A realidade, que a Idéia enquanto vitalidade natural conquista, é, por isso, realidade *fenomênica*. O fenômeno, a saber, não significa nada mais a não ser que uma realidade existe [*existiert*] e que não tem, todavia, imediatamente seu ser em si mesma, e sim é ao mesmo tempo em sua existência [*Dasein*] posta negativamente. Mas o negar dos membros, cuja existência é imediatamente exterior, não possui apenas a relação negativa, enquanto a atividade do idealizar, mas é nesta negação ao mesmo tempo ser-para-si afirmativo. Até o momento consideramos o real particular em sua particularidade acabada enquanto o afirmativo. Esta autonomia, entretanto, é negada no vivente e apenas a unidade ideal no seio do organismo corporal conquista a potência da relação afirmativa sobre si mesma. A alma deve ser concebida como esta idealidade que em seu negar é igualmente afirmativa. Se, portanto, é a alma que aparece no corpo, o fenômeno é simultaneamente afirmativo. Ela, na verdade, se exprime como a potência contra a particularização autônoma dos membros; mas é também a escultora [*Bildnerin*] deles, na medida em que contém, como interior e ideal, o que se manifesta externamente nas Formas e nos membros. Assim, ela é este próprio interior positivo que aparece no exterior; o exterior, que apenas permanece exterior, nada mais é do que uma abstração e unilateralidade. Entretanto, no organismo vivo temos um exterior no qual aparece o interior, na medida em que o exterior se mostra nele mesmo como este interior que é seu conceito. A este conceito, |165| por sua vez, pertence a realidade na qual ele aparece como conceito. Mas uma vez que na objetividade o conceito enquanto conceito é a subjetividade que se refere a si, em sua realidade existente *para si*, a vida existe apenas como *algo vivo* [*Lebendiges*], enquanto sujeito singular. É principalmente a vida que encontrou este ponto de união negativo; negativo ele é porque o ser-para-si subjetivo apenas pode surgir por meio do pôr-idealmente [*Ideelsetzen*] as diferenças reais enquanto *apenas reais*, ao que está ligada, porém, ao mesmo tempo a

unidade subjetiva e afirmativa do ser-para-si. – Ressaltar este aspecto da subjetividade é de grande importância. A vida é somente efetiva enquanto subjetividade singular e viva.

Se, além disso, questionarmos sobre onde é possível reconhecer a Idéia de vida em meio aos indivíduos efetivos e vivos, a resposta é a seguinte. A vitalidade deve, *em primeiro lugar*, ser real enquanto totalidade de um organismo corpóreo que, *em segundo lugar*, porém, não apareça como algo estático, mas como um processo de idealização que perdura em si mesmo, no qual igualmente se exprime a alma viva. *Em terceiro lugar*, esta totalidade não está determinada a partir de fora e é mutável, e sim se configura e se processa a partir de si mesma, estando assim sempre referida a si como unidade subjetiva e finalidade própria.

Esta autonomia em si mesma livre da vitalidade subjetiva mostra-se principalmente no *movimento próprio* [*Selbstbewegung*]. Os corpos inanimados da natureza inorgânica possuem sua firme espacialidade, são uma única coisa só com seu lugar e a ele estão presos ou são movidos a partir do exterior. Pois seu movimento não parte deles mesmos e quando neles se produz, aparece, por isso, como uma autuação que lhes é estranha, e para a qual eles têm o impulso reagente de superá-lo. E se também o movimento dos planetas e assim por diante não aparece como impulso exterior e enquanto estranho aos corpos, este movimento está, todavia, ligado a uma lei fixa e à sua necessidade abstrata. O animal vivo, entretanto, em seu automovimento livre, nega a partir de si mesmo o estar preso ao |166| lugar determinado e é a libertação ininterrupta do estar-unido [*Einssein*] sensível com tal determinidade. Igualmente ele é em seu movimento a superação – mesmo que apenas relativa – da abstração nas espécies determinadas do movimento, de seu rumo, velocidade e assim por diante. Mais precisamente, porém, o animal ainda tem em seu organismo espacialidade sensível a partir dele mesmo e a vitalidade é automovimento no seio desta própria realidade, como circulação sangüínea, movimento dos membros e assim por diante.

Mas o movimento não é a única manifestação da vitalidade. O livre ressoar da voz animal que falta aos corpos inorgânicos, na medida em que apenas murmuram e ressoam por meio do impulso exterior, já é uma expressão superior da subjetividade animada. Mas de modo mais radical se mostra a atividade idealizadora no fato de o indivíduo vivo, por um lado, na verdade se isolar em si mesmo contra a realidade restante, mas, por outro lado, tornar o mundo exterior igualmente *para si*: em parte teoricamente por meio do ver e assim por diante, em parte praticamente, na medida em que submete a si as coisas exteriores, as utiliza, as assimila para si no processo de nutrição e, assim, sempre se reproduz a si mesmo como indivíduo em seu outro; e isso certamente nos organismos mais robustos em determinados intervalos separados de carência, consumo, satisfação e saciedade.

Tudo isso são atividades nas quais o conceito de vitalidade vem à aparição [*Erscheinung*] em indivíduos animados. Esta idealidade, portanto, não é apenas *nossa* reflexão, mas está *objetivamente* presente no próprio sujeito vivo, cuja existência podemos, por isso, denominar de um idealismo objetivo. Enquanto esta idealidade [*Ideele*], a alma *se* faz aparecer, na medida em que sempre rebaixa a realidade *apenas* exterior do corpo [*Leib*] ao aparecer [*Scheinen*] e, com isso, aparece ela mesma objetiva na corporeidade [*Körperlichkeit*].

|167|2. *A Vitalidade Natural enquanto Bela*

Enquanto a Idéia sensivelmente objetiva, a vitalidade na natureza é, pois, *bela*, na medida em que o verdadeiro, a Idéia, em sua Forma natural mais próxima enquanto vida, existe imediatamente na efetividade singular e adequada. Devido a esta imediatez apenas sensível, o belo natural vivo não é, contudo, nem belo *para si* mesmo nem *produzido a partir de si* mesmo como belo e em vista da bela aparição [*Erscheinung*]. A beleza natural é apenas bela para um outro, isto é, *para nós*, para a *consciência* que concebe a beleza. Por causa disso, questionamos de que modo e por que meio a vitalidade em sua existência imediata aparece para nós como *bela*.

a) Se considerarmos inicialmente o vivente em seu produzir-se e manter-se práticos, a primeira coisa que salta ao olhos é o *movimento arbitrário*. Este movimento, visto enquanto movimento em geral, nada mais é do que a liberdade totalmente abstrata da mudança temporal de lugar, na qual o animal se mostra completamente arbitrário e seu movimento como casual. A música, a dança, em contrapartida, certamente também possuem movimento em si mesmas; este, porém, não é apenas casual e arbitrário, mas em si mesmo conforme a leis, determinado, concreto e mensurável – mesmo que ainda façamos totalmente abstração do significado, de quem o movimento é a bela expressão. Se, além disso, considerarmos o movimento animal como realização de uma finalidade interior, esta também é, enquanto um impulso provocado, completamente casual e uma finalidade totalmente limitada. Se avançarmos mais adiante e julgarmos o movimento como fazer conforme a fins e cooperação de todas as partes, tal modo de consideração é, porém, apenas produzido pela atividade de nosso entendimento. – O mesmo ocorre quando refletimos sobre como o animal satisfaz suas necessidades, se nutre, como agarra a comida, a consome, a digere e em geral realiza tudo o que é necessário para a sua própria conservação. Pois também aqui temos ou apenas o espetáculo exterior |168| dos desejos singulares e suas satisfações arbitrárias e casuais – onde, além disso, a atividade interior do organismo nem chega à intuição – ou todas estas atividades e modos de manifestação tornam-se objeto do entendimento que se esforça por com-

preender o que nisso é conforme a fins, o que é a concordância das finalidades animais interiores e o que são os órgãos que os realizam.

Nem a intuição sensível dos desejos singulares e casuais, dos movimentos e satisfações arbitrários nem a consideração do entendimento da conformidade a fins do organismo transformam, para nós, a vitalidade animal em belo natural; pelo contrário, a *beleza* se refere ao aparecer [*Scheinen*] da forma singular em seu repouso como em seu movimento, não obstante sua conformidade a fins para a satisfação das necessidades como da contingência completamente singularizada do mover-se [*Sichbewegens*]. A beleza, porém, apenas pode entrar na *forma* porque esta é unicamente o fenômeno exterior no qual o idealismo objetivo da vitalidade se torna para nós algo intuído e algo observado [*Betrachtende*] sensivelmente. O pensamento apreende este idealismo em seu *conceito* e o transforma para si segundo sua *universalidade*, ao passo que a consideração da beleza o transforma para si segundo sua *realidade que aparece*. E esta realidade é a forma exterior do organismo articulado que para nós é tanto algo existente quanto algo *que aparece* [*Scheinendes*], na medida em que a multiplicidade meramente real dos membros particulares deve estar posta enquanto aparência na totalidade *animada* da forma.

b) Segundo o conceito já esclarecido da vitalidade, os seguintes pontos se mostram enquanto espécie precisa desta aparência: a forma é extensão espacial, delimitação e figuração diferenciadas em Formas, coloração, movimento e assim por diante e uma multiplicidade de tais diferenças. Mas se o organismo deve exprimir-se como animado, deve mostrar-se que ele não possui sua verdadeira existência nesta *multiplicidade*. Isto acontece no sentido de que as diferentes partes e modos do fenômeno, que |169| para nós são como sensíveis, simultaneamente se unem a um conjunto e, desse modo, aparecem como um *indivíduo*, que é algo uno [*Eins ist*] e tem estas particularidades – mesmo que também diferenciadas – como concordantes umas com as outras.

α) Esta unidade deve, porém, *em primeiro lugar*, apresentar-se como identidade *não intencional* e, por isso, não se fazer valer como conformidade a fins abstrata. As partes não devem apenas vir à intuição como meios de uma finalidade determinada e como estando a seu serviço, nem devem renunciar à sua diferenciação [*Unterscheidung*] recíproca na construção e na forma.

β) *Em segundo lugar*, em contrapartida, os membros mantém para a intuição a aparência da *contingência*, isto é, num membro não está posta também a determinidade do outro. Nenhum membro recebe esta ou aquela forma porque o outro a tem, como é o caso, por exemplo, na regularidade enquanto tal. Na regularidade qualquer determinidade abstrata determina a forma, grandeza e assim por diante de todas as partes. As janelas, por exemplo, em uma construção, são todas de

uma mesma grandeza ou, pelo menos, as que se situam numa e mesma fileira; igualmente os soldados de um regimento de tropas regulares estão vestidos uns como os outros. Aqui as partes específicas do traje, sua Forma, cor e assim por diante não aparecem como casuais umas perante as outras, e sim uma tem sua Forma determinada devido à outra. Nem a diferença das Formas nem sua autonomia peculiar adquirem aqui seu direito. No indivíduo orgânico vivo isto é bem diferente. Cada parte é aí diferenciada, o nariz se diferencia da testa, a boca da face, o peito do pescoço, os braços das pernas e assim por diante. Na medida em que, para a intuição, cada membro não tem a forma de um outro, mas sua Forma peculiar que não é absolutamente determinada por um outro membro, os membros aparecem como autônomos em si mesmos e, por isso, livres e casuais uns em relação aos outros. Pois a conexão material não se refere à sua Forma enquanto tal.

γ) *Em terceiro lugar*, porém, deve ainda tornar-se visível para a intuição uma |170| conexão interna nesta autonomia, embora a unidade, diferente na regularidade, não deva ser abstrata e exterior, mas antes provocar e conservar as particularidades peculiares, em vez de apagá-las. Esta identidade não está presente sensível e imediatamente para a intuição como a diferenciação dos membros e permanece, por isso, uma necessidade e concordância secreta, *interior*. Mas, se ela fosse *apenas* interior e não também visível externamente, ela seria apenas apreensível pelo pensamento e se subtrairia totalmente à intuição. Então ela, contudo, seria deficiente para a visão do belo e a contemplação não veria no vivente a Idéia como aparecendo realmente à sua frente. A unidade deve, por isso, também apresentar-se no exterior, quando ela, enquanto o que anima idealmente, não pode ser meramente sensível e espacial. Ela aparece no indivíduo como a idealidade universal de seus membros, que constitui o fundamento sustentador e portador, o *subjectum* do sujeito vivo. A unidade subjetiva aparece no vivente orgânico como a sensação [*Empfindung*]. Na sensação [*Empfindung*] e em sua expressão mostra-se a alma *como alma*. Pois, para ela, o mero subsistir lado a lado dos membros não tem verdade e a pluralidade das Formas espaciais não está presente para a sua idealidade subjetiva. Ela certamente pressupõe a multiplicidade, a formação peculiar e a articulação orgânica das partes; mas na medida em que nela se ressalta a alma que sente e sua expressão, a unidade interior onipresente aparece justamente como a superação das autonomias meramente reais, as quais, pois, não mais se expõem apenas a si mesmas, mas sua animação que sente [*empfindende*].

c) Inicialmente, porém, a expressão da sensação [*Empfindung*] anímica não fornece nem a visão de uma coesão recíproca necessária dos membros particulares entre si nem a intuição da identidade necessária da articulação *real* e da unidade *subjetiva* da sensação [*Empfindung*] enquanto tal.

|171| α) Se, todavia, a forma enquanto forma deve deixar aparecer esta concordância interior e sua necessidade, então a conexão para nós pode estar no *hábito* do estar lado a lado de tais membros, que produz um certo tipo [*Typus*] e as imagens repetidas deste tipo. O hábito, entretanto, é ele mesmo de novo apenas uma mera *necessidade subjetiva*. Segundo este critério, podemos, por exemplo, achar os animais feios, porque mostram um organismo que se afasta de nossas intuições habituais ou as contradiz. Por isso também, designamos organismos animais de bizarros, na medida em que o modo da composição de seus órgãos se afasta daquilo que freqüentemente vemos e que para nós, por isso, é corriqueiro: por exemplo, peixes cujo corpo grande de modo desproporcional acaba num rabo curto e cujos olhos, num lado, estão um ao lado do outro. Quanto às plantas, já estamos mais acostumados com os mais variados desvios, embora para nós, por exemplo, os cactos com seus espinhos e a formação mais retilínea de seus braços angulares possam parecer estranhos. Quem possui formação e conhecimento vastos de história natural, a este respeito irá tanto conhecer precisamente as partes singulares como também guardará na memória a maior quantidade de tipos, segundo sua coesão recíproca, de tal modo que pouca coisa incomum lhe aparecerá diante dos olhos.

β) Um aprofundamento mais penetrante nesta concordância pode então, *em segundo lugar*, capacitar para o conhecimento e a habilidade em indicar, a partir de um membro *singularizado*, *o conjunto* da forma à qual ele deve pertencer. Neste sentido, por exemplo, era famoso Cuvier[2] que, pela visão [*Anschauung*] de um só osso – seja ele fóssil ou não –, sabia estabelecer à qual espécie animal o indivíduo detentor deste osso deveria pertencer. O *ex ungue leonem*[3] vale aqui no sentido próprio da palavra; das garras, do fêmur, é |172| extraída a constituição dos dentes, destes, em contrapartida, a figura do osso ilíaco, a forma da vértebra dorsal. Em tal observação [*Betrachtung*], porém, o conhecimento do tipo não é mera questão de hábito, mas já é conduzido por reflexões e determinações de pensamento singulares. *Cuvier*, por exemplo, em suas averiguações tem diante de si uma determinidade plena de conteúdo e uma propriedade decisiva, que devem fazer-se valer como a unidade em todas as partes específicas, diferentes umas das outras e, desse modo, reconhecer-se nelas. Tal determinidade é, por exemplo, a qualidade do carnívoro, que então constitui a lei para a organização de todas as partes. Um animal carnívo-

2. Georges Cuvier, 1769-1832, cientista natural francês. Baseando-se em observações, estabeleceu os princípios fundamentais da subordinação dos órgãos e da correlação das formas, a partir de que empreendeu o estabelecimento de uma classificação das espécies animais e reconstituiu os esqueletos fósseis. É autor de *Leçons d'anatomie comparée* [*Lições de Anatomia Comparada*] (1800-1805) e *Recherches sur les ossements fossiles* [*Investigações sobre as Estruturas Ósseas*] (1812-1813) (N. da T.).

3. Em latim no original: "da unha o leão" (N. da T.).

ro, por exemplo, necessita de outros dentes, maxilares e assim por diante; quando vai à caça, precisa agarrá-la, não pode servir-se das patas, e sim necessita de garras. A determinidade é aqui, portanto, o que conduz para a forma e a coesão recíproca necessárias de todos os membros. A representação comum também se encaminha para tais determinidades universais, como no caso da força do leão, da águia e assim por diante. Tal modo de consideração, pois, podemos certamente, enquanto *consideração*, denominar de *belo* e rico de espírito, na medida em que nos ensina a conhecer uma unidade da configuração e de suas Formas, sem que esta unidade se repita de modo uniforme, mas permita ao mesmo tempo aos membros sua completa diferenciação. Nesta consideração, todavia, não é a *intuição* que predomina, mas um *pensamento* universal condutor. Por isso, segundo este aspecto, não iremos dizer que nos relacionamos com o objeto enquanto *belo*, e sim denominaremos a consideração, enquanto subjetiva, de *bela*. Vistas de mais perto, estas reflexões partem de um aspecto singular e limitado enquanto princípio condutor, a saber, do tipo da nutrição animal, da determinação, por exemplo, do carnívoro, do herbívoro e assim por diante. Mas por meio de tal determinidade não é aquela conexão do conjunto, do conceito e da própria alma que vem à intuição.

|173| γ) Se, pois, nesta esfera devêssemos tornar consciente a unidade total e interior da vida, isto apenas poderia acontecer pelo pensamento e pelo conceituar; pois no natural a alma *enquanto tal* ainda não pode fazer-se conhecer, já que a unidade subjetiva em sua idealidade ainda não se tornou para si mesma. Se, entretanto, apreendermos a alma pelo pensamento segundo seu conceito, teremos duas coisas: a intuição da forma e o conceito pensado da alma enquanto alma. Este, porém, não deve ser o caso na intuição do belo; o objeto não deve surgir para nós como pensamento e nem formar como interesse do pensamento uma diferença e oposição contra a intuição. Por isso, não resta mais nada a não ser que o objeto esteja presente para o *sentido* [*Sinn*] em geral, e enquanto o modo autêntico da consideração do belo na natureza alcançamos, desse modo, uma intuição *plena de sentido* da configuração natural. "Sentido", com efeito, é esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro lado, porém, chamamos de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa. E assim, o sentido se refere, por um lado, ao que é imediatamente exterior da existência, por outro lado, à essência interior dela. Uma consideração plena de sentido, pois, não *separa* os dois lados, e sim numa única direção contém também os lados opostos e concebe imediatamente a essência e o conceito numa intuição sensível imediata. Mas dado que ela ainda carrega em si mesma justamente estas determinações em unidade ainda inseparável, ela não torna o conceito enquanto tal consciente, mas detém-se no pressentimento [*Ahnung*] dele.

Por exemplo, se fixarmos três reinos naturais, o reino mineral, o vegetal e o animal, pressentimos nesta graduação uma necessidade interna de articulação de ordem conceitual, sem nos deter na mera representação de uma conformidade a fins exterior. Também na multiplicidade das configurações no seio destes reinos, a intuição dotada de sentido [*sinnige Beschauung*] |174| pressente um progresso de ordem racional nas diferentes formações de montanhas bem como nas séries das espécies vegetais e animais. De modo semelhante, o organismo animal singular, este inseto com sua divisão em cabeça, tórax, abdômen e extremidades, também é intuído como uma articulação em si mesma racional; e nos cinco sentidos, embora inicialmente possam certamente aparecer como uma pluralidade casual, será encontrada, todavia, igualmente uma adequação ao conceito. São de tal espécie a contemplação e a exposição da racionalidade interior da natureza e de seus fenômenos feitas por Goethe. Com grande senso [*Sinn*], Goethe abordou de modo ingênuo os objetos, mediante consideração sensível, e possuía ao mesmo tempo o completo pressentimento de sua conexão de ordem conceitual. Também a história pode ser assim apreendida e narrada, de modo que por meio dos acontecimentos e indivíduos singulares transpareçam secretamente sua significação essencial e sua conexão necessária.

3. Modos de Consideração da Vitalidade Natural

Assim, portanto, a natureza em geral, como exposição sensível do conceito concreto e da Idéia, haveria de determinar-se bela, na medida em que a intuição das configurações naturais de ordem conceitual é pressentida uma tal correspondência e na consideração sensível nasce ao mesmo tempo, para o sentido, a necessidade interna e a concodância da articulação total. A intuição da natureza enquanto bela não avança para além desse pressentimento do conceito. Mas então esta apreensão permanece apenas *indeterminada* e *abstrata*, para a qual as partes, embora apareçam como tendo surgido livremente por si mesmas, ainda tornam visível sua concordância na forma, no contorno, no movimento e assim por diante. A unidade interna *permanece interior*, ela não aparece para a intuição na Forma concretamente ideal, e a consideração contenta-se com a universalidade de uma necessária concordância animada em geral.

|175| a) Agora, portanto, temos inicialmente diante de nós apenas a conexão em si mesma animada na objetividade de ordem conceitual das configurações da natureza enquanto a beleza da natureza. Mediante esta conexão, a matéria é imediatamente idêntica, a Forma habita imediatamente a matéria enquanto sua verdadeira essência e potência configuradora. É isto que fornece a determinação universal para a beleza neste estágio. Assim, por exemplo, o cristal natural nos causa admira-

ção por meio de sua forma regular que não é produzida por nenhuma influência mecânica apenas externa, mas por meio da determinação interior peculiar e força livre, livre do ponto de vista do próprio objeto [*Gegenstand*]. Pois uma atividade exterior ao objeto poderia, na verdade, enquanto tal, ser igualmente livre, mas nos cristais a atividade configuradora não é estranha ao objeto [*Objekt*]; pelo contrário, é uma Forma ativa que pertence a este mineral segundo sua própria natureza; é a livre força da própria matéria que se forma por meio da atividade imanente e não recebe passivamente sua determinidade a partir de fora. E assim, a matéria permanece, em sua Forma realizada enquanto sua própria Forma, livre junto a si mesma. De um modo ainda mais concreto e superior, a atividade semelhante da Forma imanente se mostra no organismo vivo e seus contornos na forma dos membros e sobretudo no movimento e na expressão dos sentimentos. Pois aqui é a própria atividade interior que se ressalta de modo vivo.

b) Mas também nesta indeterminação da beleza natural enquanto animação interior estabelecemos:

α) diferenciações essenciais segundo a representação da vitalidade, assim como segundo o pressentimento de seu verdadeiro conceito e dos tipos comuns de seu fenômeno adequado, a partir de cujas diferenciações denominamos os animais de belos ou feios. O bicho-preguiça, por exemplo, pelo fato de apenas se arrastar com dificuldade e cuja totalidade do hábito apresenta a incapacidade para o movimento rápido e a atividade, desagrada por causa desta preguiça sonolenta. Pois a atividade, a mobilidade, exprimem justamente a idealidade superior |176| da vida. Igualmente não podemos achar belos os anfíbios, alguns tipos de peixes, crocodilos, sapos, tantas espécies de insetos etc. Mas em particular, seres híbridos, que constituem a passagem de uma Forma determinada para outra e mesclam sua forma, poderão chamar nossa atenção, embora aparecerão como feios, como o ornitorrinco, que é uma mistura de pássaro e animal quadrúpede. Também este modo de julgar pode primeiramente parecer mero hábito, na medida em que concebemos um tipo sólido dos gêneros animais. Mas, neste hábito, o pressentimento não está ao mesmo tempo inativo, de modo que a formação de um pássaro, por exemplo, pertence necessariamente ao mesmo grupo e que, segundo sua essência, não pode assumir Formas que são próprias a outros gêneros sem produzir criaturas híbridas. Tais misturas se mostram, por isso, como estranhas e contraditórias. Nem a limitação unilateral da organização – que aparece deficiente e insignificante e apenas aponta para a indigência exterior e limitada – nem tais misturas e passagens – que embora não sejam em si tão unilaterais, não são capazes, porém, de assegurar as determinidades das diferenças – pertencem ao âmbito da beleza natural viva.

β) Falamos ainda, num outro sentido, da beleza da natureza quando não temos diante de nós nenhuma configuração organicamente viva, como, por exemplo, no caso da contemplação [*Anschauung*] de uma paisagem. Aqui não está dada nenhuma articulação orgânica das partes enquanto determinada pelo conceito e se vivificando para a sua unidade ideal, e sim, por um lado, apenas uma rica multiplicidade de objetos e uma combinação exterior de diferentes configurações, orgânicas ou inorgânicas: contornos de montanhas, sinuosidades de rios, grupos de árvores, cabanas, casas, cidades, palácios, estradas, navios, céu e mar, bosques e precipícios; por outro lado, ressalta-se em meio a essa diversidade uma concordância externa agradável ou imponente, que nos interessa.

|177| γ) A beleza natural adquire, por fim, uma relação peculiar ao suscitar as disposições do ânimo e pela concordância com elas. Isso se dá, por exemplo, na quietude de uma noite de luar, no repouso de um vale por onde serpenteia um riacho, na sublimidade do mar imenso e revolto e na silenciosa grandeza do céu estrelado. O significado aqui não mais pertence aos objetos enquanto tais, mas deve ser procurado na disposição anímica [*Gemütstimmung*] suscitada. Do mesmo modo, denominamos animais de belos quando mostram uma expressão da alma que possui uma consonância com propriedades humanas, como coragem, força, astúcia, bondade e assim por diante. Trata-se de uma expressão que, por um lado, é certamente própria aos objetos e expõe um aspecto da vida animal, por outro lado, porém, reside em nossa representação e em nosso próprio ânimo.

c) Mas por mais que a vida animal enquanto ápice da beleza natural também já expresse uma animacão, toda a vida animal é, contudo, completamente limitada e está presa a qualidades inteiramente determinadas. O círculo de sua existência é estreito e seus interesses são dominados pela necessidade natural da nutrição, do instinto sexual e assim por diante. Sua vida psíquica, enquanto o interior que alcança expressão na forma, é pobre, abstrata e sem Conteúdo. –Além disso, este interior não se apresenta *como interior* no fenômeno, o vivente-natural [*Natürlich-Lebendigen*] não revela sua alma nele mesmo, pois o natural é justamente isso: sua alma permanece apenas interior, isto é, não se exterioriza a si mesma como ideal [*Ideelles*]. A alma do animal, como já indicamos, não é *para si mesma* esta unidade ideal; se ela fosse *para si*, também se *manifestaria* para outros neste ser-para-si. Pela primeira vez o eu consciente é o ideal [*Ideelle*] simples, que, enquanto ideal para si mesmo, sabe de si enquanto esta unidade simples e, por isso, dá a si uma realidade, que não é apenas externamente sensível e corporal, mas propriamente de espécie ideal. Aqui primeiramente a realidade tem a Forma do próprio conceito, o conceito surge diante de si, |178| possui a *si* para a sua objetividade e é nela para si. A vida animal, em contrapartida, é apenas *em si* esta unidade, na qual a realidade

enquanto corporeidade tem uma outra Forma do que a unidade ideal da alma. Mas o eu consciente é *para si* mesmo esta unidade, cujos lados possuem a idêntica idealidade enquanto seu elemento. O eu, enquanto esta concreção consciente, também se manifesta para os outros. O animal, contudo, por meio de sua forma, permite à intuição apenas pressentir uma alma, pois ele mesmo – enquanto hálito e aroma que se espalha pelo conjunto – possui apenas a aparência opaca de uma alma, leva os membros à unidade e torno no todo do hábito [*Habitus*] manifesto o primeiro começo de um caráter particular. Esta é a primeira deficiência do belo natural – considerada também segundo sua configuração suprema; uma deficiência que nos conduzirá para a necessidade do *ideal* enquanto o *belo artístico*. Antes de chegarmos ao ideal, porém, apresentam-se *duas* determinações que constituem as conseqüências diretas daquela deficiência de toda beleza natural.

Dissemos que a alma aparece na forma animal apenas opacamente como conexão do organismo, como ponto de união da animação, ao qual falta uma realização [*Erfüllung*] plena de Conteúdo. Apenas uma animação [*Seelenhaftigkeit*] indeterminada e totalmente limitada se manifesta. Este fenômeno abstrato devemos considerar por si de modo breve.

B. A beleza exterior da Forma abstrata e da unidade abstrata da matéria sensível

Existe uma realidade exterior que, enquanto exterior, é, na verdade, determinada, mas cujo interior, em vez de chegar à interioridade concreta, enquanto unidade da alma, apenas é capaz de conduzir à indeterminidade e à abstração. Por causa disso, esta interioridade não alcança sua existência adequada enquanto para si interior na Forma ideal e enquanto conteúdo ideal, mas aparece como unidade exteriormente determinante no real exterior. A unidade concreta do interior consistiria |179| nisso, por um lado, no fato de que a animação [*Seelenhaftigkeit*] seria em si e para si mesma [*in sich und für sich*] plena de conteúdo e que, por outro lado, perpassaria a realidade exterior com este seu interior e, assim, faria da forma real manifestação aberta do interior. A beleza neste estágio não alcançou, porém, uma tal unidade concreta, mas ainda a tem diante de si enquanto ideal. A unidade concreta, por isso, agora ainda não pode penetrar na forma, mas apenas ser analisada, isto é, ser considerada de modo *separado* e singularizado segundo os *diferentes* lados que a unidade contém. Assim, inicialmente a *Forma* configuradora [*gestaltende Form*] e a *realidade exterior sensível*, enquanto diferenciadas, *se separam* e obtemos *dois* lados diferenciados que necessitamos aqui considerar. Mas nesta separação, por um

lado, e em sua abstração, por outro lado, a unidade interior é para a realidade exterior ela mesma uma unidade exterior e aparece, por isso, no próprio exterior não como a Forma pura e simplesmente imanente do conceito interior total, mas como idealidade e determinidade que dominam exteriormente.

Estes são os pontos de vista de cujo desenvolvimento detalhado nos ocuparemos agora.

O primeiro ponto que devemos examinar neste contexto é:

1. A beleza da Forma abstrata

A Forma do belo natural enquanto abstrata é, por um lado, Forma determinada e, por isso, limitada; por outro lado, contém uma unidade e relação abstrata consigo mesmo. Mais precisamente, porém, ela regula a multiplicidade exterior segundo esta sua determinidade e unidade, que não se torna interioridade imanente e forma animadora, mas permanece determinidade e unidade exterior no exterior. – Esta espécie de Forma é o que se denomina de regularidade, de simetria, além disso, de conformidade a leis e, por fim, de harmonia.

|180| a. A regularidade

α) A regularidade enquanto tal é em geral igualdade no que é exterior e, mais precisamente, a repetição igual de uma e mesma forma determinada que fornece a unidade determinante para a Forma dos objetos. Por causa de sua primeira abstração, tal unidade encontra-se num máximo afastamento da totalidade racional do conceito concreto, donde sua beleza se torna uma beleza do entendimento [*Verständigkeit*] abstrato; pois o entendimento tem como seu princípio a igualdade e identidade abstratas, não determinadas em si mesmas. Assim, por exemplo, entre as linhas, a linha reta é a mais regular porque tem apenas *uma* direção abstrata constante. Igualmente o cubo é um corpo completamente regular. Ele apresenta por todos os lados superfícies de igual grandeza, linhas e ângulos iguais que, enquanto retos, não são passíveis de modificação de sua grandeza como os ângulos obtuso e agudo.

β) A *simetria* encontra-se em conexão com a regularidade. A Forma não permanece presa àquela abstração a mais exterior, a saber, à igualdade na determinidade. À igualdade se associa a desigualdade e na identidade vazia aparece, interrompendo, a diferença. Desse modo, surge a *simetria*. Ela consiste no fato de uma Forma abstratamente igual não se repetir apenas a si mesma, mas ser unida a uma outra Forma da mesma espécie que, considerada por si, é igualmente uma Forma determinada igual a si mesma, mas que, colocada diante da primeira, é desigual perante

ela. Mediante esta união deve realizar-se uma nova igualdade e unidade, já mais determinada e em si mesma mais variada. Possuímos a visão de uma ordenação simétrica quando, por exemplo, num lado de uma casa três janelas de igual grandeza estão afastadas em igual distância umas das outras e se seguem três ou quatro janelas mais altas em relação às primeiras, num afastamento maior ou menor e, por fim, novamente se juntam às três primeiras três janelas iguais em grandeza e separação. |181| A mera uniformidade e repetição de uma e mesma determinidade não constitui, por isso, ainda uma simetria; a esta também pertence a diferença na grandeza, posição, forma, cor, sons e outras determinações, mas que então necessitam novamente ser juntadas de modo uniforme. Apenas a união uniforme de tais determinidades desiguais umas perante às outras fornece simetria.

Ambas as Formas, pois, a regularidade e a simetria enquanto mera unidade e ordem exteriores, recaem principalmente na *determinidade de grandeza*. Pois a determinidade enquanto posta externamente, não pura e simplesmente imanente, é em geral a determinidade quantitativa, em vista da qual a qualidade transforma uma coisa determinada no que ela é, de tal modo que por meio da mudança de sua determinidade qualitativa a coisa se torna algo totalmente diferente. Mas a grandeza e sua mudança enquanto mera grandeza, é uma determinidade indiferente para o qualitativo, quando não se faz valer como medida. A medida, de fato, é a quantidade, enquanto é de novo ela mesma determinante qualitativamente, de tal modo que a qualidade determinada está vinculada a uma determinidade quantitativa. Regularidade e simetria limitam-se principalmente às determinidades de grandeza e sua uniformidade e ordem no desigual.

Se continuarmos o questionamento sobre onde esta ordenação das grandezas manterá sua posição adequada, encontraremos tanto configurações da natureza orgânica como também da inorgânica regulares e simétricas em sua grandeza e Forma. Nosso próprio organismo, por exemplo, é pelo menos em parte regular e simétrico. Possuímos dois olhos, dois braços, duas pernas, ossos ilíacos e omoplatas idênticos etc. Em contrapartida, sabemos que outras partes são irregulares, como o coração, o pulmão, o fígado, os intestinos e assim por diante. A questão que se coloca é: em que consiste esta diferença? O lado no qual se anuncia a regularidade da grandeza, |182| da forma, da posição e assim por diante é igualmente no organismo o lado da exterioridade enquanto tal. Com efeito, a determinidade regular e simétrica surge segundo o conceito da coisa onde o objetivo, de acordo com a sua determinação, é o exterior a si mesmo e não mostra nenhuma animação subjetiva. A realidade que permanece presa a esta exterioridade cabe àquela unidade exterior e abstrata. Na vitalidade animada, em contrapartida, e, mais acima ainda, na livre espiritualidade, a mera regularidade retrocede perante a unidade viva e subjetiva. A natureza em

geral, perante o espírito, é certamente a existência exterior a si mesma, mas também nela apenas domina a regularidade onde a exterioridade enquanto tal é predominante.

αα) Mais precisamente, se percorrermos de modo breve os principais estágios, veremos, por exemplo, que os minerais e os cristais, enquanto configurações inanimadas, possuem a regularidade e a simetria como sua Forma fundamental. Sua forma, como já foi observado, é lhes certamente imanente e não meramente determinada por influência externa; a Forma que lhes cabe segundo sua natureza trabalha em atividade secreta a estrutura interna e externa. Mas esta atividade ainda não é a atividade total do conceito concreto idealizante, que põe o subsistir das partes autônomas como algo negativo e, desse modo, dá ânimo como na vida animal; e sim a unidade e a determinidade da Forma permanecem na unilateralidade abstrata do entendimento e conduzem, por isso, como unidade no exterior a si mesmo, a uma mera regularidade e simetria, a Formas onde apenas abstrações são ativas como determinantes.

ββ) A *planta*, a seguir, já se situa acima do cristal. Ela já se desenvolve para o começo de uma articulação e consome o material na constante nutrição ativa. Mas também a planta ainda não tem vitalidade propriamente animada, pois embora já seja articulada organicamente, sua atividade é, porém, sempre arrancada para o exterior. Ela finca as raízes sem movimento e mudança de lugar autônomos, |183| cresce de maneira contínua e sua assimilação e nutrição ininterrupta não constituem nenhuma manutenção tranqüila de um organismo em si mesmo acabado, mas uma constante produção nova de si para fora. O animal certamente também cresce, mas permanece estagnado num determinado ponto de grandeza e se reproduz enquanto autoconservação de um e mesmo indivíduo. A planta, porém, cresce sem parar; o aumento de seus galhos, folhas e assim por diante se suspende apenas com a sua morte. Neste crescimento ela sempre produz um novo exemplar do mesmo organismo inteiro. Pois cada galho é uma nova planta e não é como no organismo animal apenas um membro singularizado. Falta à planta, neste aumento permanente de si mesmo em muitos indivíduos vegetais, a subjetividade animada e sua unidade ideal de sensação [*Empfindung*]. Por mais que na planta a digestão se efetue internamente, ela assimile a nutrição de modo ativo e também se determine a partir de si por meio de seu conceito que se torna livre e é atuante no material, ela em geral, segundo o conjunto de sua existência e de seu processo de vida, sempre está presa à exterioridade sem autonomia e unidade subjetivas, e sua autoconservação se exterioriza continuamente. Este caráter do constante impulsionar-se-a-si-sobre-si-para-fora [*Sich-über-sich-Hinaustreibens*] no exterior, transforma, pois, também a regularidade e a simetria, enquanto unidade no exterior-a-si-mesmo [*Sichselberäußerlichen*], em um momento principal para as configurações vegetais. A regularidade, na verdade, não impera mais aqui tão rigorosamente como no reino mineral

e não se configura mais em linhas e ângulos tão abstratos, embora permaneça ainda preponderante. O tronco cresce na maior parte das vezes na vertical, os anéis das plantas maiores são circulares, as folhas se aproximam de Formas cristalizadas e as flores trazem no número das folhas, posição e forma – segundo o tipo fundamental – o caráter da determinidade regular e simétrica.

γγ) No organismo vivo *animal*, por fim, surge a diferença essencial de um duplo modo de configuração |184| dos membros. Pois no corpo animal, principalmente em estágios superiores, o organismo é, por um lado, organismo interior em si mesmo acabado referindo-se a si e, enquanto esfera, como que retorna a si; por outro lado, é organismo exterior, enquanto processo exterior e processo dirigido contra a exterioridade. Os órgãos mais nobres são os interiores, como o fígado, o coração, o pulmão e assim por diante, aos quais está presa a vida enquanto tal. Eles não são determinados segundo meros tipos da regularidade. Quanto aos membros, em contrapartida, que estão em relação constante com o mundo exterior, também impera no organismo animal uma ordenação simétrica. Aqui os membros e os órgãos tanto do processo teórico quanto do prático dirigem-se ao exterior. O processo puramente teórico é operado pelos órgãos sensoriais da visão e da audição; o que vemos, o que ouvimos, deixamos tal como é. Os órgãos do olfato e do paladar, em contrapartida, já pertencem ao começo da relação prática. Pois cheiramos apenas o que já está se autodissolvendo e apenas podemos saborear na medida em que destruímos. Possuímos certamente apenas *um* nariz, mas ele está dividido em dois e em suas metades formado completamente de modo regular. Algo semelhante acontece com os lábios, dentes e assim por diante. Mas completamente regulares em sua posição, forma e assim por diante são os olhos, os ouvidos e os membros – as pernas e os braços – para a locomoção, a apropriação e a modificação prática dos objetos externos.

Também no orgânico, portanto, a regularidade tem o seu direito de ordem conceitual, mas apenas junto aos membros que fornecem os instrumentos para a relação imediata com o mundo exterior e não operam a referência do organismo a si mesmo enquanto subjetividade da vida que retorna a si mesma.

Estas seriam as principais determinações das Formas regulares e simétricas e de seu domínio configurante nos fenômenos da natureza.

Entretanto, é preciso ainda distinguir mais precisamente desta Forma mais abstrata:

|185| b. A conformidade a leis

na medida em que ela já se encontra num estágio superior e constitui a passagem para a liberdade do vivente, tanto do vivente natural quanto do espiritual. Conside-

rada por si, todavia, a conformidade a leis ainda não é certamente a própria unidade e liberdade subjetivas e totais, embora já seja uma *totalidade* de diferenças *essenciais* que não apenas se distinguem como *diferenças* e contraposições, mas em sua totalidade mostram *unidade* e conexão. Tal unidade conforme a leis e seu domínio, embora ainda se faça valer no quantitativo, não deve mais ser reduzida às diferenças em si mesmas exteriores e apenas enumeráveis da mera grandeza, mas antes já permite que sobrevenha uma relação [*Verhalten*] *qualitativa* dos diferentes aspectos. Desse modo, em sua relação [*Verhältnis*] não se mostra nem a repetição abstrata de uma e mesma determinidade nem uma alternância uniforme do igual e do desigual, e sim a reunião de aspectos essencialmente diferenciados. Ficamos satisfeitos quando vemos estas diferenças reunidas em sua completude. Nesta satisfação reside a racionalidade de o sentido apenas se satisfazer por meio da totalidade e, na verdade, por meio da totalidade de diferenças exigida segundo a essência da coisa. A conexão, porém, permanece por sua vez apenas como vínculo secreto que, para a intuição, é uma questão em parte de hábito em parte de pressentimento mais profundo.

No que se refere à passagem mais determinada da regularidade para a conformidade a leis, ela pode ser facilmente aclarada mediante alguns exemplos. Linhas paralelas de idêntica grandeza, por exemplo, são abstratamente regulares. Em contrapartida, a mera igualdade de relações junto à grandeza desigual, como, por exemplo, nos triângulos similares, já constitui um passo além. A inclinação do ângulo e a relação das linhas é a mesma; mas, os quanta possuem diversidade. – O círculo não tem igualmente a regularidade da linha reta, mas encontra-se do mesmo modo |186| ainda sob a determinação da igualdade abstrata, pois todos os raios possuem o mesmo comprimento. Por isso, o círculo é uma linha curva ainda pouco interessante. A *elipse* e a *parábola*, em contrapartida, já mostram menos regularidade e apenas podem ser reconhecidas com base em suas leis. Assim, por exemplo, os *radii vectores* da elipse são desiguais, mas conforme a leis; do mesmo modo, o eixo maior e menor são de diferença essencial e os focos não recaem no centro como no círculo. Aqui já se mostram, portanto, diferenças qualitativas, fundadas na lei destas linhas, cuja conexão constitui a lei. Mas se dividirmos a elipse segundo o eixo maior e menor, obteremos ainda quatro peças iguais; no conjunto, portanto, também aqui ainda impera a igualdade. – A linha oval possui liberdade superior na interior conformidade a leis. Ela é conforme a leis, todavia não se conseguiu encontrar e calcular matematicamente a sua lei. Ela não é uma elipse, e sim está curvada no alto de modo diferente do que embaixo. Mas mesmo esta linha mais livre da natureza, quando dividida segundo o eixo maior, ainda fornece duas metades iguais.

A última superação do meramente regular na conformidade a leis encontra-se nas linhas que, semelhantes às linhas ovais, porém seccionadas segundo seu eixo

maior, fornecem metades desiguais, na medida em que um lado não se repete no outro, mas oscila de modo diferente. A assim chamada linha ondulante é desta espécie, tal como Hogarth[4] a designou como linha da beleza. Assim, por exemplo, as linhas do braço giram num lado de modo diferente do que noutro. Há aqui conformidade a leis sem mera regularidade. Tal espécie de conformidade a leis determina em grande variedade as Formas dos organismos vivos superiores.

A conformidade a leis é, pois, o substancial que estabelece as diferenças e sua unidade; mas, por um lado, *apenas* domina abstratamente e não deixa de modo algum a individualidade chegar a um movimento livre; por outro lado, ainda dispensa a liberdade superior da subjetividade e, |187| por isso, ainda não consegue levar a animação e idealidade dela à aparição [*Erscheinung*].

Mais acima da mera conformidade a leis encontra-se, por conseguinte, neste estágio:

c. A harmonia

A harmonia, de fato, é uma relação de diferenças qualitativas e, na verdade, de uma totalidade de tais diferenças tal como encontram seu fundamento na própria essência da coisa. Esta relação sai da conformidade a leis, na medida em que tem em si mesma o aspecto do regular e ultrapassa a igualdade e a repetição. Mas, ao mesmo tempo, as diversidades qualitativas não se fazem apenas valer como diferenças e sua oposição e contradição, mas como unidade concordante que, na verdade, pôs em evidência todos os momentos que lhe pertencem, embora os contenha como um conjunto em si mesmo unificado. Esta sua concordância [*Zusammenstimmen*] é a harmonia. Ela consiste, por um lado, na *totalidade* dos lados *essenciais* como, por outro lado, na mera *oposição dissolvida* deles, por onde se exprime seu *pertencimento recíproco* e sua conexão interior enquanto sua unidade. Neste sentido, falamos da harmonia da forma, das cores, dos sons e assim por diante. Assim, por exemplo, o azul, o amarelo, o verde e o vermelho são diferenças de cor necessárias que residem na própria essência da cor. Nelas não temos apenas desigualdades como na simetria, que se combinam regularmente para a unidade externa, mas contraposições diretas, como a do amarelo e do azul e sua neutralização e identidade concreta. A beleza de sua harmonia consiste, pois, em evitar sua diferença e contraposição crua, que deve ser apagada enquanto tal, de tal modo que sua concordância [*Übereinstimmung*] se mostre nas próprias diferenças. Pois elas se

4. William Hogarth (1697-1764), pintor inglês, autor de uma obra de estética, *A Análise da Beleza* (1753), onde a linha serpenteada é considerada como elemento primordial do belo, superior à linha reta (N. da T.).

pertencem reciprocamente, uma vez que a cor não é unilateral e sim totalidade essencial. A exigência de tal totalidade pode ir tão longe a ponto de, como diz Goethe, o olho, mesmo tendo apenas *uma* cor enquanto objeto à sua frente, ver de modo subjetivo |188| igualmente a outra. Entre os sons, por exemplo, a tônica, a mediante e a dominante constituem tais diferenças de som essenciais que, reunidas num conjunto, concordam em suas diferenças. Algo semelhante acontece com a harmonia da forma, sua posição, repouso, movimento e assim por diante. Nenhuma diferença pode aqui surgir unilateralmente para si, pois deste modo a concordância será alterada.

Mas também a harmonia enquanto tal ainda não é a subjetividade e a alma livres e ideais. Nestas a unidade não é mera correspondência recíproca e concordância, mas um pôr negativo das diferenças, mediante as quais se realiza apenas sua unidade ideal. A harmonia não chega a tal idealidade. Por exemplo, todo o melódico, embora já possua a harmonia à sua base, tem em si mesmo uma subjetividade superior e mais livre e a expressa. A mera harmonia não deixa em geral aparecer a animação subjetiva enquanto tal nem a espiritualidade, embora já constitua por parte da Forma abstrata o mais alto estágio e já se dirija para a livre subjetividade.

Esta seria a primeira determinação da unidade abstrata enquanto as espécies da *Forma abstrata*.

2. A Beleza como Unidade Abstrata da Matéria Sensível

O segundo aspecto da unidade abstrata não se refere mais à Forma [*Form*] e à forma [*Gestalt*], mas ao material, ao sensível enquanto tal. Aqui se apresenta a unidade como a concordância totalmente em si mesma indiferenciada da matéria sensível determinada. Esta é a única unidade para a qual o material [*das Materielle*], tomado por si como matéria [*Stoff*] sensível, é receptivo. Nesta relação, a *pureza* abstrata da matéria na forma, cor, som e assim por diante se torna neste estágio o essencial. Linhas retas, traçadas com pureza e que se prolongam indiferenciadas, sem se desviar para cá ou para lá, superfícies lisas e outras do gênero satisfazem por meio de sua determinidade firme e de sua unidade uniforme consigo. A pureza do céu, |189| a claridade do ar, um lago reluzente como espelho e a superfície lisa do mar nos alegram devido a este aspecto. O mesmo acontece com a pureza dos sons. O puro ressoar da voz já possui como mero som puro este agrado e solicitação infinitos, ao passo que uma voz impura deixa o órgão ressoar junto e não emite o ressoar em sua relação consigo mesmo, descolando um som impuro de sua determinidade. De modo semelhante também a linguagem possui sons puros, como

as vogais *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, e sons misturados, como *ä*, *ü*, *ö*[5]. Principalmente os dialetos apresentam sons impuros, sons intermediários como *oa*. À pureza dos sons pertence, além disso, que as vogais também estejam envolvidas por consoantes que não abafem a pureza de seus sons vocálicos, como as línguas nórdicas, que freqüentemente deformam o som das vogais por meio de suas consoantes, ao passo que a língua italiana mantém esta pureza e por isso é tão cantante. – Efeito idêntico tem as cores puras, em si mesmas simples e não misturadas; por exemplo, um puro vermelho ou um puro azul – que é raro –, uma vez que freqüentemente se mistura com o vermelho ou o amarelo e o verde. O violeta pode certamente também ser puro, mas apenas externamente, isto é, não ser manchado, pois não é em si mesmo simples e não pertence às diferenças de cores determinadas por meio da essência da cor. Estas cores cardinais são as que o sentido em sua pureza facilmente reconhece, embora combinadas sejam mais difíceis de serem harmonizadas, porque sua diferença se destaca mais vivamente. As cores abafadas, misturadas variadamente, são as menos agradáveis, mesmo que concordem mais facilmente, na medida em que lhes falta a energia da oposição. O verde é certamente também uma cor misturada do amarelo e do azul, mas é uma simples neutralização destas contraposições [*Gegensätze*] e, em sua pureza autêntica enquanto esta dissolução da oposição [*Entgegensetzung*], é justamente aprazível e menos agressivo do que o azul e o amarelo em suas diferenças firmes.

Isto seria o que de mais importante teríamos a destacar em relação à unidade abstrata da Forma como também no que se refere à simplicidade |190| e pureza da matéria sensível. Mas as duas espécies, devido à sua abstração, são sem vida e não são nenhuma unidade verdadeiramente efetiva. Pois a esta pertence a subjetividade ideal, que falta ao belo natural em geral, segundo a aparição [*Erscheinung*] completa. Esta deficiência essencial nos conduz, pois, à necessidade do ideal, o qual não pode ser encontrado na natureza e em vista do qual a beleza natural aparece como subordinada.

C. Deficiência do Belo Natural

Nosso autêntico objeto é a beleza artística enquanto a realidade apenas adequada à Idéia do belo. Até o momento consideramos o belo natural como a primeira existência do belo; é preciso agora perguntar como o belo natural se distingue do belo artístico.

Podemos dizer de modo abstrato que o ideal é o belo em si mesmo perfeito e a natureza, em contrapartida, o belo imperfeito. Mediante tais predicados vazios,

5. Na língua alemã, o trema equivale à letra "e" (N. da T.).

todavia, não alcançamos nada, pois trata-se justamente de fornecer uma indicação determinada do que constitui esta perfeição do belo artístico e a imperfeição do belo apenas natural. Devemos, por isso, estabelecer do seguinte modo nossa pergunta: por que a natureza é necessariamente imperfeita em sua beleza e de onde brota esta imperfeição? Apenas então a necessidade e a essência do ideal se nos mostrarão de modo mais preciso.

Tendo em vista que até agora nos elevamos à vitalidade animal e vimos como a beleza pode aqui se apresentar, a próxima tarefa que se impõe consiste em apreender de modo mais determinado este momento da subjetividade e individualidade no vivente.

Falamos do belo enquanto Idéia no mesmo sentido em que se fala do bem e do verdadeiro como Idéia, a saber, no sentido de que a Idéia é pura e simplesmente o substancial e universal, a matéria absoluta – e não certamente sensível –, |191| a estabilidade do mundo. Compreendida de modo mais determinado, porém, como inclusive já vimos, a Idéia não é apenas substância e *universalidade*, mas justamente a união do *conceito* e de sua *realidade*, o conceito produzido no seio de sua objetividade enquanto conceito. Conforme já mencionamos na "Introdução"[6], foi Platão quem ressaltou a idéia enquanto o que é unicamente verdadeiro e universal e, na verdade, enquanto o universal em si mesmo *concreto*. A idéia platônica, todavia, ainda não é ela mesma o verdadeiramente concreto, pois, apreendida em seu *conceito* e em sua *universalidade*, ela já vale como o verdadeiro. Tomada nesta universalidade, porém, ela ainda não se *efetivou* e não é em sua efetividade o *verdadeiro por si mesmo*. Ela permanece presa ao mero *em-si*. Mas assim como o conceito sem sua objetividade não é verdadeiramente conceito, também a Idéia sem sua efetividade e fora dela não é verdadeiramente Idéia. A Idéia deve, por isso, progredir para a efetividade, e apenas conquista a efetividade por meio da subjetividade efetiva em si mesma [*an sich selbst*] de ordem conceitual e do ser-para-si ideal desta subjetividade. Assim, por exemplo, a espécie é primeiramente efetiva enquanto indivíduo concreto e livre; a *vida* apenas existe como *ser vivo singular*, o *bem* é efetivado pelos homens *singulares* e toda a verdade apenas é enquanto consciência *que sabe*, enquanto espírito *existente para si*. Pois apenas a singularidade concreta é verdadeira e efetiva, não a universalidade e a particularidade abstratas. Este ser-para-si, esta subjetividade, é, por isso, o ponto que devemos apreender de modo essencial. A subjetividade, porém, reside na unidade negativa pela qual as diferenças em seu subsistir real se mostram ao mesmo tempo como postas idealmente.

6. Na página 39 da edição alemã, que corresponde ao final da Parte II: "Espécies de Tratamento Científicos do Belo e da Arte" da "Introdução"; cf. *supra*, p. 44 (N. da T.).

A unidade da Idéia e de sua efetividade, portanto, é a unidade *negativa* da *Idéia* enquanto tal e de sua *realidade* enquanto *pôr e superar* da diferença dos dois lados. Apenas nesta atividade ela é de modo afirmativo ser-para-si, unidade e subjetividade infinitas que se referem a si. Por conseguinte, também devemos apreender de modo essencial a Idéia do belo em sua existência efetiva enquanto subjetividade concreta |192| e, assim, como singularidade, na medida em que ela apenas é Idéia enquanto Idéia efetiva e tem sua efetividade na singularidade concreta.

Aqui deve ser imediatamente distinguida uma *dupla* Forma de singularidade: a *natural* imediata e a *espiritual*. Nas duas Formas, a Idéia dá existência a si e, assim, em ambas o conteúdo substancial, a Idéia e em nosso âmbito a Idéia do belo são o mesmo. Supõe-se neste contexto que o belo da natureza possui com o ideal o *mesmo* conteúdo. No lado oposto, porém, a mencionada duplicidade da Forma, na qual a Idéia alcança efetividade, a diferença da singularidade natural e espiritual, introduz uma *diferença essencial* no próprio conteúdo que aparece numa ou noutra Forma. Pois questiona-se qual é a Forma que verdadeiramente corresponde à Idéia; e apenas na Forma que lhe é verdadeiramente adequada a Idéia explicita o *conjunto da verdadeira totalidade* de seu conteúdo.

Este é o próximo ponto que agora devemos considerar, na medida em que nesta diferença de Forma da singularidade também recai a diferença do belo natural e do ideal.

No que se refere primeiramente à singularidade *imediata*, ela pertence tanto ao natural enquanto tal como também ao espírito, uma vez que o espírito, em primeiro lugar, tem sua existência exterior no *corpo* e, em segundo lugar, também adquire nas relações *espirituais* inicialmente apenas uma existência na efetividade imediata. Podemos, por isso, considerar a existência imediata no que diz respeito a *três* pontos.

1. O Interior no Imediato enquanto apenas Interior

a) Já vimos que o organismo animal mantém seu ser-para-si apenas por meio do constante processo em si mesmo e contra uma natureza que lhe é inorgânica – que ele consome, digere e assimila para si –, transforma o exterior em interior e apenas por meio disso torna efetivo seu ser-em-si-mesmo [*Insichsein*]. Ao mesmo tempo vimos |193| que este processo constante da vida é um sistema de atividades que se efetiva num sistema de órgãos, nos quais aquelas atividades se cumprem. Este sistema em si mesmo fechado tem como sua única finalidade a autoconservação do vivente mediante este processo, e, por isso, a vida animal consiste apenas numa vida de desejos, cujo transcurso e satisfação se realiza no mencionado sistema de

órgãos. O vivente está, deste modo, articulado segundo a *conformidade a fins*; todos os membros apenas servem como meio para esta única finalidade da autoconservação. A vida é imanente aos membros; eles estão presos à vida e esta a eles. O resultado daquele processo, pois, é o animal enquanto o que se sente a si [*Sichempfindendes*] e é animado, donde ele mantém o seu gozo próprio de si [*Selbstgenußseiner*] enquanto singular. Se nesta relação comparamos o animal com a planta, mostra-se de imediato que à planta falta justamente o sentimento de si [*Selbstgefühl*] e o traço anímico [*Seelenhaftigkeit*], na medida em que ela sempre apenas produz novos indivíduos em si mesma [*an sich selbst*] sem concentrá-los no ponto negativo que constitui o próprio [*Selbst*] singular. Entretanto, no organismo animal em sua vitalidade, não é este *ponto de unidade* da vida, mas apenas a *multiplicidade* dos órgãos que vemos diante de nós; o vivo ainda possui a não-liberdade de não poder *enquanto* sujeito pontual singular levar-se à aparição [*Erscheinung*] contra o estar fora [*das Ausgelassensein*] da realidade exterior de seus membros. A autêntica sede das atividades da vida orgânica permanece-nos oculta, apenas vemos os contornos exteriores da forma e esta é por sua vez completamente revestida por penas, escamas, cabelos, couro, aguilhões e peles. Tal tipo de cobertura certamente pertence ao animal, contudo, enquanto produções animais na Forma do vegetal. Aqui reside imediatamente uma deficiência principal da beleza no vivente animal. Não é a alma que nos é visível no organismo; não é a vida interior que se dirige por toda a parte para o exterior, e sim as formações de um estágio inferior enquanto a |194| autêntica vitalidade. O animal é *apenas* vivo *em si mesmo*; isto é, o ser-em-si-mesmo não se torna *real* na própria Forma da interioridade e, por isso, esta vitalidade não pode ser vista por toda parte. Porque o interior permanece *apenas* um *interior*, o exterior também aparece *apenas* como um *exterior* e não completamente penetrado em cada parte pela alma.

b) O corpo *humano*, em contrapartida, situa-se a este respeito num estágio superior, na medida em que nele se presentifica completamente o fato de o homem ser um ser animado e que sente. A pele não está coberta por proteções não vivas de tipo vegetal, a pulsão do sangue aparece em toda a superfície, o coração pulsante da vitalidade é como que onipresente e também surge no fenômeno exterior como vitalidade [*Belebtheit*] peculiar, como *turgor vitae*[7], enquanto esta vida transbordante. A pele mostra-se igualmente como sensível [*empfindlich*] em todos os pontos e mostra a *morbidezza*, a cor da carne e dos nervos da tez, esta cruz para os artistas. Entretanto, por mais que o corpo humano, à diferença do animal, também

7. Em latim no original: "plenitude de vida" (N. da T.).

deixe aparecer sua vitalidade para o exterior, nesta superfície se expressa, contudo, igualmente a indigência da natureza na singularização da pele, nos cortes, nas rugas, nos poros, nos cabelos, nos pequenos vasos e assim por diante. A própria pele, que deixa aparecer a vida interior por meio de si mesma, é uma cobertura para a autoconservação em vista do exterior, um meio apenas conforme a fins à serviço da indigência natural. A enorme vantagem, todavia, que permanece para o fenômeno do corpo humano, consiste na capacidade da sensação [*Empfindlichkeit*] que, embora não seja completamente sensação [*Empfinden*] efetiva, pelo menos demonstra a possibilidade dela em geral. Ao mesmo tempo, porém, surge também aqui a deficiência de que este sentir [*Empfinden*] não se elabora para a presença em todos os membros como interior e em si mesmo concentrado, e sim no próprio corpo uma parte dos órgãos e suas formas apenas é dedicada a funções animais, ao passo que uma outra parte, mais precisamente, acolhe em si mesma a expressão da vida anímica, dos sentimentos |195| e das paixões. Sob este aspecto, também a alma com a sua vida interior não aparece através de toda a realidade da forma corporal.

c) Mais acima, a mesma deficiência igualmente se exprime no mundo *espiritual* e seus organismos quando os consideramos em sua vitalidade imediata. Quanto mais amplas e ricas forem suas configurações, tanto mais a *única* finalidade que anima este conjunto e constitui sua alma interior necessitará de meios auxiliares. Na efetividade imediata estes meios mostram-se, sem dúvida, como órgãos conforme a fins, e o que acontece e é produzido apenas se realiza por meio da mediação da vontade; cada ponto em tal organismo – como um Estado, uma família – isto é, cada indivíduo singular, *quer* e também se mostra em conexão com os demais membros do mesmo organismo; entretanto, a *única* alma interior desta conexão, a liberdade e a razão da única finalidade, não se mostra na realidade enquanto esta uma animação interior livre e total e não se revela em cada parte.

O mesmo ocorre junto às ações e acontecimentos singulares que de modo semelhante constituem um conjunto em si mesmo orgânico. O interior do qual decorrem não se eleva por toda a parte até a superfície e até a forma exterior de sua efetivação imediata. Apenas uma totalidade *real* aparece, cuja vivificação, porém, reunida de um modo o mais interior possível, *permanece enquanto interior em segundo plano.*

O indivíduo singular, por fim, nos fornece a este respeito a mesma visão. O indivíduo espiritual é uma totalidade em si mesma, mantida em unidade por meio de um ponto central espiritual. Em sua efetividade imediata, ele aparece apenas de modo fragmentado na vida, na ação, na omissão, no desejar e no impulsionar; todavia, seu caráter só pode ser reconhecido a partir da inteira série de suas ações e sofrimentos. Nesta série que constitui sua realidade, o ponto de união concentrado não é visível e apreensível enquanto centro que tudo abrange.

|196| 2. *A Dependência da Existência Singular Imediata*

O próximo ponto importante que se deriva desta questão é o seguinte. Com a imediatez do singular, a Idéia penetra na existência efetiva. Por meio desta imediatez, porém, ela é ao mesmo tempo envolvida no enredamento com o mundo exterior, e em geral comprometida com a condicionalidade [*Bedingtheit*] às circunstâncias externas assim como à relatividade de fins e meios e à inteira finitude do fenômeno. Pois a singularidade imediata é primeiramente uma unidade em si mesma acabada; a seguir, porém, pela mesma razão, ela se fecha negativamente contra um outro e, devido à sua singularização imediata, na qual apenas possui uma existência condicionada, é forçada pela potência da totalidade, que não é nela mesma efetiva, a uma relação com o outro e a uma a mais variada dependência do outro. A Idéia realizou *singularmente* nesta imediatez todos os seus aspectos e permanece, por isso, apenas a potência *interior* que relaciona as existências singulares umas às outras, tanto naturais quanto espirituais. Esta relação é nas existências singulares mesmas exterior e também aparece nelas como uma *necessidade exterior* das dependências recíprocas as mais variadas e do ser determinado por meio de outro. Vista sob este aspecto, a imediatez da existência é um sistema de relações necessárias entre indivíduos e potências aparentemente autônomos, onde cada ser singular é empregado como meio a serviço de fins que lhe são estranhos ou necessita ele mesmo do que lhe é exterior como meio. E uma vez que a Idéia em geral aqui apenas se realiza no terreno do exterior, o jogo descontraído do arbítrio e do acaso aparece ao mesmo tempo também solto, assim como o conjunto da miséria da indigência. Trata-se do âmbito da não liberdade na qual vive o singular imediato.

a) O *animal* singular, por exemplo, está imediatamente preso a um elemento da natureza determinado – ar, água ou terra – pelo qual é determinado o conjunto de seu modo de vida, a espécie de nutrição e, assim, |197| o conjunto do hábito. É disso que resultam as grandes diferenças na vida animal. Certamente surgem então outros seres intermediários, como as aves aquáticas e os mamíferos que vivem na água, os anfíbios e as espécies de transição; mas estes casos constituem apenas misturas e não são mediações superiores, abrangentes. Além disso, o animal, em sua autoconservação, permanece numa constante submissão à natureza exterior, ao frio, à aridez, à falta de nutrição e pode nesta tutela, por meio da escassez de seu ambiente, perder a plenitude de sua forma, a flor de sua beleza, emagrecer e apenas fornecer a visão desta indigência universal. A conservação ou a perda do que lhe coube em beleza depende das condições externas.

b) Ao organismo *humano* em sua existência corporal, mesmo que não na mesma medida, cabe, porém, uma dependência semelhante às potências naturais exterio-

res, e ele está exposto a uma contingência idêntica, às necessidades naturais não satisfeitas, às doenças destrutivas como a toda espécie de falta e miséria.

c) Mais acima, é na efetividade imediata dos interesses *espirituais* que a dependência aparece pela primeira vez na mais completa relatividade. Aqui abre-se o todo da amplitude da prosa na existência humana. Já o contraste dos fins da vida meramente físicos com os fins superiores do espírito, na medida em que aqueles fins podem se obstruir, incomodar e se eliminar reciprocamente, é desta espécie. A seguir, para se manter em sua singularidade, o homem singular deve fazer-se finalidade para os outros de múltiplos modos, servir a seus fins limitados; e para satisfazer seus próprios interesses estreitos rebaixa os outros igualmente a meros meios. O indivíduo tal como aparece neste mundo do cotidiano e da prosa não é, por isso, ativo a partir de sua própria totalidade e compreendido a partir de si mesmo, e sim a partir dos outros. Pois o ser humano singular se encontra na dependência de influências, de leis, de instituições estatais e de relações civis externas, que ele encontra |198| à sua frente e às quais ele deve curvar-se, possua-as como seu próprio interior ou não. Mais ainda, o sujeito singular não é para os outros enquanto uma tal totalidade em si mesma, mas apresenta-se para os outros apenas segundo os interesses singularizados mais diretos que eles possuem em suas ações, desejos e opiniões. Aos homens interessa inicialmente apenas a relação com suas próprias intenções e fins. – Mesmo as grandes ações e acontecimentos, para os quais uma coletividade se reúne, neste campo de fenômenos relativos, se dão apenas como multiplicidade de aspirações singulares. Este ou aquele contribui com sua parcela, por causa desta ou daquela finalidade que malogra ou que consegue realizar e, em caso de sorte, no final é algo alcançado que, porém, em contraste com o conjunto é de espécie muito inferior. A este respeito, o resultado da ação da maioria dos indivíduos, em comparação com a grandeza do conjunto do acontecimento e da finalidade total, para a qual dão a sua contribuição, é apenas uma obra parcial [*Stückwerk*]; mesmo aqueles que estão no topo e sentem o conjunto da coisa como sendo algo seu e se tornam conscientes, aparecem como enredados em circunstâncias, condicionamentos e barreiras particulares de muitas facetas e em relações relativas. Segundo todas estas considerações, o indivíduo não resguarda nesta esfera a visão da vitalidade e liberdade autônomas e totais que estão na base do conceito de beleza. Certamente também não falta um sistema e uma totalidade de atividades à efetividade humana e imediata, e a seus acontecimentos e organizações; entretanto, o conjunto aparece apenas como uma multidão de singularidades; as ocupações e as atividades são divididas e fragmentadas em infinitas partes, de tal modo que sobre o indivíduo singular apenas pode sobrevir uma partícula mínima do todo; e por mais que os indivíduos com suas próprias finalidades também possam, pois, participar e pôr a

descoberto o que por meio de seu próprio interesse é mediado, a autonomia e a liberdade de sua vontade permanecem, contudo, em maior ou menor grau formais, |199| determinadas pelas circunstâncias e acasos exteriores e obstadas pelos impedimentos da naturalidade.

Esta é a prosa do mundo, tal como aparece à consciência tanto de um quanto de outro indivíduo, um mundo da finitude e da mutabilidade, do entrelaçamento no relativo e da pressão da necessidade à qual o indivíduo singular não é capaz de se subtrair. Pois cada vivente singular permanece preso à contradição de ser para si mesmo fechado enquanto este ser uno e igualmente depender dos outros; e a luta pela solução da contradição não consegue ultrapassar a tentativa e a continuação da constante guerra.

3. O Aspecto Limitado da Existência Singular Imediata

Em terceiro lugar, porém, o singular imediato do mundo natural e espiritual não se encontra apenas em geral na dependência, e sim a autonomia absoluta lhe falta porque é *limitado* e, mais precisamente, porque é em si mesmo *particularizado*.

a) Cada animal singular pertence a uma espécie determinada, e por isso, limitada e permanente, cujas fronteiras ele não pode ultrapassar. O espírito certamente entrevê uma imagem universal da vitalidade e de sua organização; na natureza efetiva, porém, este organismo universal se despedaça num reino de particularidades, no qual cada particularidade tem seu tipo delimitado de forma e seu estágio particular de desenvolvimento. No seio deste limite insuperável, além disso, apenas aquele acaso de condições, exterioridades e sua dependência em cada indivíduo singular se expressa de modo propriamente particular e casual, e sob este aspecto, também definha a visão da autonomia e da liberdade que são necessárias à autêntica beleza.

b) O espírito encontra certamente o conceito pleno da vitalidade natural efetivado de modo autônomo em seu organismo corporal próprio, |200| de tal modo que, em comparação com este organismo, as espécies animais, principalmente em estágios inferiores, podem aparecer como seres vivos miseráveis; entretanto, o organismo humano também se cinde, mesmo que num grau menor, igualmente em diferenças de raças e em sua gradação de belas configurações. Além destas diferenças, certamente mais universais, aproxima-se a seguir novamente a contingência das propriedades familiares arraigadas e sua mistura enquanto hábito, expressão e comportamento determinados; e a esta particularidade [*Besonderheit*], que introduz o traço de uma particularidade [*Partikularität]* em si mesma não-livre, associam-se ainda, portanto, as peculiaridades do modo de ocupação nos círculos de vida finitos, na indústria e na profissão, às quais, por fim, ainda se ligam todas as singularidades

do caráter e do temperamento específicos, com a comitiva de outras deformações e perturbações. A pobreza, a preocupação, a ira, a frieza e a indiferença, a fúria das paixões, a perseverança junto a fins unilaterais e a mutabilidade e dispersão espiritual, a dependência à natureza exterior, o conjunto da finitude da existência humana em geral, se explicitam na contingência de fisionomias totalmente particulares e em sua expressão permanente. Assim, encontramos fisionomias decompostas, nas quais todas as paixões deixaram para trás a expressão de suas tempestades destruidoras; outras apenas resguardam a visão da pobreza e da superficialidade interiores; outras então são tão particulares que o tipo universal das Formas quase desapareceu completamente. A contingência das formas não encontra fim. Por isso, quanto ao conjunto, as crianças são as mais belas, porque nelas ainda estão adormecidas todas as particularidades como num embrião fechado e em silêncio, na medida em que ainda nenhuma paixão limitada revolve seu peito e nenhum dos múltiplos interesses humanos, com a expressão de sua miséria, afixou-se firmemente nos traços passageiros. Mas embora a criança em sua vitalidade apareça como a possibilidade de tudo, faltam a esta inocência igualmente |201| os traços mais profundos do espírito, que é impelido a exercer-se a si em si mesmo e a encontrar direções e fins essenciais.

c) Esta deficiência da existência imediata, tanto física quanto espiritual, deve ser apreendida essencialmente como uma *finitude* e, mais precisamente, como uma finitude que não corresponde ao seu conceito e que, por meio desta não correspondência, anuncia justamente sua finitude. Pois o conceito, e de modo ainda mais concreto a Idéia, é o *infinito e livre* em si mesmo. A vida animal, embora como vida seja *Idéia*, não expõe a própria infinitude e liberdade – que apenas aparecem quando o conceito perpassou a si completamente por toda a sua realidade adequada, de tal modo que tenha nela apenas a si mesmo e não deixe surgir nela nada a não ser o que ele próprio é. Apenas então o conceito é a singularidade verdadeiramente infinita e livre. A vida natural, contudo, não consegue ir além da sensação [*Empfindung*], que permanece *em si mesma*, sem penetrar totalmente na realidade inteira; além disso, a sensação condiciona-se a si imediatamente em si mesma, encontra-se limitada e dependente, porque não é livremente determinada por si, e sim por outro. A mesma sorte cabe à efetividade finita imediata do espírito em seu saber, querer, em seus acontecimentos, ações e destinos [*Schicksalen*].

Pois embora aqui já se constituam pontos centrais mais essenciais, estes são, entretanto, apenas pontos centrais que, como as singularidades particulares, tampouco possuem verdade em si e para si mesmos, mas apenas expõem as singularidades na relação recíproca por meio do todo. Este todo, considerado enquanto tal, corresponde certamente a seu conceito, sem, contudo, manifestar-se em sua totalidade,

permanecendo deste modo apenas um interior e, por isso, apenas para o interior do conhecimento pensante, em vez de surgir visivelmente na realidade exterior, como a própria correspondência plena, e chamar de volta as milhares de singularidades de sua dispersão para concentrá-las *numa* expressão e *numa* forma.

|202| Esta é a razão porque o espírito não pode reencontrar a visão e o gozo imediatos desta sua verdadeira liberdade também na finitude da existência, no caráter limitado e na necessidade exterior dela, e, por isso, ser forçado a realizar a necessidade desta liberdade num outro terreno superior. Este terreno é a arte e sua efetividade o ideal.

A necessidade do belo artístico se deriva, pois, das deficiências da efetividade imediata e a tarefa dele deve ser estabelecida de tal modo que tenha a vocação de também expor no exterior, em sua liberdade, o fenômeno da vitalidade, e especialmente da animação espiritual, e fazer o exterior adequado ao seu conceito. Apenas então o verdadeiro é retirado de seu cerco temporal, de sua dispersão na série das finitudes e ao mesmo tempo conquista um fenômeno exterior, no qual não mais aparece a indigência da natureza e da prosa, mas uma existência digna da verdade que, por seu lado, permanece em livre autonomia, na medida em que possui sua determinação em si mesma e não a encontra posta em si mesma por meio de outro.

Terceiro Capítulo

O BELO ARTÍSTICO OU O IDEAL

Em relação ao belo artístico, temos de considerar três aspectos principais:
Em primeiro lugar, o ideal enquanto tal.
Em segundo lugar, sua determinidade como obra de arte.
Em terceiro lugar, a subjetividade produtora do artista.

|203| A. O IDEAL ENQUANTO TAL

1. A Bela Individualidade

Partindo de nossas considerações precedentes, a coisa a mais universal que pode ser enunciada, de modo totalmente formal, sobre o ideal da arte é que, por um lado, o verdadeiro certamente apenas têm existência e verdade em seu desdobramento para a realidade exterior; mas, por outro lado, o verdadeiro é de tal modo capaz de reunir e manter a separação recíproca da realidade numa unidade, que cada parte do desdobramento faz nela surgir esta alma, o todo. Se, para ilustrar esta questão de modo mais preciso, considerarmos a forma humana, ela constitui, como já vimos anteriormente, uma totalidade de órgãos na qual o conceito se dispersou e em cada membro apenas exprime uma atividade particular qualquer e um movimento parcial. Entretanto, se perguntarmos em qual órgão particular o todo da alma enquanto alma aparece, indicaremos imediatamente o olho; pois no olho se concentra a alma e ela não apenas olha através dele, mas também é vista nele. Assim como

na superfície do corpo humano, em contraposição ao corpo animal, o coração pulsante mostra-se em todas as partes, no mesmo sentido podemos afirmar que a arte transforma cada forma, em todos os pontos da superfície visível, em olho, o qual é a sede da alma e leva o espírito à aparição [*Erscheinung*]. – Ou como exclama Platão no célebre dístico a Aster:

> Quisera ser eu o céu, ó minha estrela, quando você olha para as estrelas!
> Para observá-la do alto com mil olhos!

Inversamente, a arte transforma cada uma de suas configurações num Argos[1] de mil olhos, para que a alma e a espiritualidade internas sejam vistas em todos os pontos. E ela não deve permitir que apenas a forma corporal, as feições do rosto, os gestos e a posição se transformem por toda parte em olho – no qual a alma livre se deixa conhecer em sua infinitude interior –, mas igualmente também as ações e os acontecimentos, os discursos e os sons, e a série de seus decursos, |204| passando por todas as condições do aparecer.

a) Diante desta exigência da animação universal emerge imediatamente a questão mais específica sobre *qual* é a alma para cujos olhos todos os pontos do fenômeno devem ser e, de modo mais determinado ainda, questiona-se de que espécie é a alma para que, segundo a sua natureza, mostre-se apta a manifestar-se [*Manifestation*] pela arte de modo autêntico. Pois no sentido comum fala-se também de uma alma específica dos metais, das pedras, das constelações, das estrelas, dos animais e dos caracteres humanos multiplamente particularizados e de suas exteriorizações [*Äußerungen*]. Segundo a significação acima, porém, a expressão alma pode apenas ser empregada de modo impróprio para as coisas naturais, como para as pedras, as plantas etc. A alma das coisas meramente naturais é para si mesma finita, passageira, e deve antes ser nomeada uma natureza explicitada do que uma alma. A individualidade determinada de tais existências, por isso, já se apresenta de modo completo em sua existência finita. Ela apenas pode expor qualquer limitação, e a elevação à autonomia e liberdade infinitas não é nada mais a não ser uma aparência, que deve certamente também ser conferida a esta esfera, mas quando acontece efetivamente, sempre é apenas produzida por meio da arte a partir do exterior, sem que esta infinitude esteja fundada nas próprias coisas. De modo idêntico, também a alma que sente, enquanto vitalidade natural, é certamente uma individualidade subjetiva, embora apenas interior, que apenas está presente *em si* na realidade, sem

1. Argos, filho de Arestor, possuía olhos espalhados por todo o corpo. Hera o encarregou de vigiar a vaca Io, mas Hermes, seguindo ordens de Zeus, matou o monstro. Para imortalizar o servidor, Hera tirou-lhe os olhos e os espalhou pela cauda do pavão, ave que lhe era consagrada (N. da T.).

saber-se a si mesma enquanto retorno a si e, desse modo, ser infinita em si mesma. Seu conteúdo, por conseguinte, permanece ele mesmo limitado e sua manifestação conduz em parte apenas a uma vitalidade, inquietação, mobilidade, avidez, angústia e temor formais desta vida dependente, e em parte apenas à exteriorização [*Äußerung*] de uma interioridade em si mesma finita. Apenas a animação e a vida do *espírito* são a infinitude livre que na existência real é para si |205| mesma enquanto interior, porque ela retorna a si mesma em sua exteriorização [*Äußerung*] e permanece junto a si. Por isso, apenas ao espírito está dado imprimir em sua exterioridade [*Äußerlichkeit*], mesmo que por meio dela também penetre na limitação, ao mesmo tempo a marca de sua própria infinitude e livre retorno a si. Entretanto, o espírito, na medida em que é primeiramente livre e infinito quando apreende efetivamente sua universalidade e eleva a ela os fins que estabelece em si mesmo, também é capaz, segundo seu próprio conceito, quando *não* apreendeu esta sua liberdade, de existir como conteúdo limitado, caráter raquítico e ânimo definhado e superficial. Mediante tal Conteúdo em si mesmo nulo, a manifestação infinita do espírito permanece novamente apenas formal, uma vez que não conservamos nada mais a não ser a Forma abstrata da espiritualidade autoconsciente, cujo conteúdo contradiz a infinitude do espírito livre. A existência mutável e limitada têm apenas autonomia e substancialidade mediante um conteúdo em si mesmo substancial e autêntico, de tal modo que então a determinidade e a consistência em si mesmas, bem como o Conteúdo limitadamente substancial e fechado, são em uma e mesma coisa efetivos, e a existência alcança por meio disso a possibilidade de ser ao mesmo tempo, na limitação de seu próprio conteúdo, manifestada como universalidade e como alma existente junto a si. – Em uma palavra, a arte tem a determinação de apreender e expor a existência em seu fenômeno enquanto *verdadeira*, isto é, em sua adequação ao conteúdo conforme a si mesmo e existente em si e para si. A verdade da arte não pode, por isso, ser uma mera exatidão, ao que se limita a assim chamada imitação da natureza, mas o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior.

b) Na medida em que a arte, pois, reconduz o que na existência em geral está contaminado pela contingência e exterioridade a esta harmonia com seu verdadeiro conceito, ela afasta |206| tudo o que no fenômeno não corresponde ao conceito, e apenas por meio desta *purificação* produz o ideal. Podemos considerá-lo uma adulação da arte, como, por exemplo, se diz dos retratistas que eles adulam. Mas mesmo o retratista que ainda se ocupa o menos possível com o ideal da arte *deve* neste sentido adular, isto é, deve suprimir todas as exterioridades na forma e na expressão – na Forma, cor, traços, o apenas natural da existência carente, os pequenos pêlos,

poros, cicatrizes e manchas da pele – e apreender e reproduzir o sujeito em seu caráter universal e em sua peculiaridade permanente. É algo completamente diferente se ele apenas em geral imita a fisionomia tal como se encontra à sua frente em sua superfície e forma exterior silenciosa ou se sabe expor os traços verdadeiros que são a expressão da mais própria alma do sujeito. Pois ao ideal pertence de modo completo que a Forma exterior corresponda por si à alma. Assim, por exemplo, as assim chamadas imagens vivas, que recentemente se tornaram moda, imitam conforme a fins e alegremente obras-primas famosas e reproduzem exatamente o detalhe, o drapê etc.; mas, para a expressão espiritual das formas, vê-se muitas vezes o emprego de rostos do cotidiano e isso tem um efeito contraproducente. As Madonas de Rafael, em contrapartida, nos mostram Formas do rosto, da face, dos olhos, do nariz, da boca que, enquanto Formas em geral, já são adequadas ao amor materno beato, alegre e ao mesmo tempo piedoso e humilde. Poderíamos certamente supor que todas as mulheres são capazes deste sentimento, mas nem toda Forma da fisionomia é adequada para a completa expressão de tal profundidade da alma.

c) A natureza do ideal artístico deve, pois, ser procurada nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se a revelação dele. Esta é, contudo, uma recondução ao interior que ao mesmo tempo não prossegue até o universal na Forma abstrata, |207| até o extremo do *pensamento*, mas fica presa no ponto médio, no qual coincidem o apenas exterior e o apenas interior. Logo, o ideal é a efetividade tomada de volta da amplitude das singularidades e das contingências, na medida em que o interior aparece como *individualidade viva* nesta própria exterioridade elevada contra a universalidade. Pois a subjetividade individual, que traz em si mesma um Conteúdo substancial e ao mesmo tempo o faz aparecer nela mesma externamente, se situa neste centro no qual o substancial do conteúdo não pode sobressair-se abstratamente para si segundo sua universalidade, mas ainda permanece aprisionado à individualidade e, desse modo, aparece entrelaçado numa existência determinada – que, por sua vez, arrancada da mera finitude e da condicionalidade [*Bedingtheit*], também entra numa livre sintonia com o interior da alma. Em seu poema "O Ideal e a Vida", Schiller fala da "beleza da região calma ensombrada" em contraposição à efetividade em suas dores e lutas[2]. Um tal reino de sombras é o ideal; são os *espíri-*

2. O poema *Das Ideal und das Leben* integra a série *Gedankendichtung* [Poesia-pensamento]. O verso citado por Hegel encontra-se na 7ª estrofe, a qual reproduzimos a seguir: "Mas para aquele que, preso em recifes, / Se deteve no furor e na raiva, / Suavemente corre o rio da vida, / Pela beleza da região calma ensombrada, / E sobre suas ondas de margens prateadas, / Se imprimem Aurora e Hesperus. / Entregues ao suave amor recíproco, / Unificados na livre aliança da graça, / Repousam aqui os impulsos reconciliados, / E desaparecido está o inimigo." (*"Aber der, von Klippen eingeschlossen, / Wild und schäumend*

tos que nele aparecem, mortos para a existência imediata, separados da indigência da existência natural, libertados dos vínculos da dependência de influências externas e de todas as inversões e distorções que estão em conexão com a finitude do fenômeno. Igualmente, porém, o ideal finca o seu pé na sensibilidade e em sua forma natural, mas ao mesmo tempo a puxa de volta para si como o âmbito do exterior, na medida em que a arte sabe reconduzir às fronteiras o aparato que o fenômeno exterior necessita para a sua autoconservação, no seio de cujas fronteiras o exterior pode ser a manifestação da liberdade espiritual. Apenas desse modo o ideal se encontra no exterior unido consigo mesmo e livre repousando sobre si, enquanto sensivelmente beato em si, alegrando-se e gozando-se a si. O som desta beatitude ressoa por todo o fenômeno do ideal, pois por mais que |208| a forma exterior também possa estender-se, nela a alma do ideal nunca se perde a si mesma. E justamente apenas por meio disso o ideal é verdadeiramente belo, na medida em que o belo é apenas enquanto unidade total, mas subjetiva, pelo que o sujeito do ideal também deve aparecer recolhido em si mesmo para uma totalidade e autonomia superiores, fora da dispersão de outras individualidades e seus fins e esforços.

α) Quanto a isso, podemos colocar no topo, enquanto o traço fundamental do ideal, o repouso e a beatitude serenos, o autocontentamento em seu próprio fechamento e satisfação. A forma artística ideal permanece à nossa frente como um deus beato. Para os deuses beatos, a saber, não há uma seriedade última na necessidade, no ódio e no interesse em fins e círculos finitos, e esta tomada de distância positiva em si mesma, diante da negatividade de todo o particular, lhes fornece o traço de serenidade e quietude. Neste sentido vale a palavra de Schiller: "Séria é a vida, *serena* é a arte"[3]. Na verdade, já se zombou disso muitas vezes e de modo pedante,

sich ergossen, / Sanft und eben rinnt des Lebens Flut / Durch der Schönheit stille Schattenlande, / Und auf seiner Wellen Silberrande / Malt Aurora sich und Hesperus. / Aufgelöst in zarter Wechselliebe, / An der Anmut Freiem Bund vereint, / Ruhen hier die ausgesöhnten triebe, / Und verschwunden ist der Feind."). Schiller, Friedrich. *Werke [in zwei Bänden]*, Salzburg, "Das Bergland-Buch", 1952, vol I, p. 232 (N. da T.).

3. Último verso do Prólogo da peça *Wallensteins Lager* [*O acampamento de Wallenstein*], primeira da trilogia *Wallenstein* (publicada entre 1796-1799), que ainda integra *Die Piccolomini* e *Wallensteins Tod* [*A Morte de Walenstein*]. O Prólogo constitui um pronunciamento de outubro de 1798 para a reabertura do teatro de Weimar. A seguir, reproduzimos a última estrofe: "E se hoje a musa, / A livre deusa da dança e do canto, / Seu antigo direito alemão, o jogo da rima, / Modestamente de novo exige – não a recriminem! / Antes a agradeçam por lançar a imagem sombria / Da verdade no reino sereno da arte, / Por destruir ela mesma, com lealdade, / A ilusão que cria, e não imputar, / Enganosamente, à verdade sua aparência; / Séria é a vida, serena é a arte." ("*Und wenn die Muse heut, / Des Tages freie Göttin und Gesangs, / Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel, / Bescheiden wieder fordert – tadelt's nicht! / Ja danket ihr's, da sie das düstre Bild / Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst / Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft, / Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein / Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt; / Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.*"), Schiller, Friedrich. *Werke [in zwei Bänden]*, Salzburg, "Das Bergland-Buch", 1952, vol. II, p. 20 (N. da T.).

uma vez que a arte em geral, e principalmente a própria poesia de Schiller, é de natureza a mais séria possível – assim como a arte ideal de fato também não dispensa a seriedade –, mas é justamente na seriedade que a serenidade permanece sendo em si mesma seu caráter essencial. Reconhecemos particularmente nas obras de arte antigas, no repouso sereno de suas formas, esta força da individualidade, este triunfo da liberdade concreta concentrada em si mesma. E este não é unicamente o caso junto à satisfação destituída de luta, mas inclusive também quando uma fratura profunda dilacerou o sujeito em si mesmo, bem como o conjunto de sua existência. Pois mesmo que, por exemplo, os heróis trágicos também sejam representados [*dargestellt*] como submetidos ao destino [*Schicksal*], o ânimo ainda assim se recolhe ao simples estar consigo [*Beisichsein*] e diz: é assim! O sujeito sempre ainda permanece fiel a si mesmo; ele abandona o que lhe é roubado, mas os fins que perseguia não apenas são tomados dele, e sim ele |209| os deixa de lado e não se perde nisso a si mesmo. O homem subjugado ao destino [*Geschick*][4] pode perder sua vida, mas não a liberdade. Este repouso sobre si é o que permite que, ainda na própria dor, se mantenha e se deixe aparecer a serenidade do repouso.

β) Na arte romântica o dilaceramento e a dissonância do interior certamente prosseguem, como também nela em geral se aprofundam as contraposições representadas [*dargestellten*], e sua cisão [*Entzweiung*] pode ser retida. Assim, por exemplo, a pintura na exposição da paixão de Cristo permanece às vezes presa à expressão do ódio nos traços dos soldados atormentados, nas horríveis torções e arreganhar de dentes nos rostos e, assim, nesta insistência na cisão, principalmente na descrição do corrupto, do pecador e do mau, perde-se a serenidade do ideal; pois mesmo quando o dilaceramento também não permanece naquela firmeza, surge freqüentemente em seu lugar, embora nem sempre fealdade, pelo menos a não-beleza [*Unschönheit*]. Num outro círculo, o da pintura holandesa mais antiga, mostra-se certamente uma reconciliação do ânimo em si mesmo, seja na honradez e fidelidade em relação a si mesmo, como também na fé e na certeza inabalável, mas esta firmeza não conduz à serenidade e à satisfação do ideal. Embora na arte romântica o sofrimento e a dor atinjam de modo mais profundo o ânimo e o interior [*Innere*] subjetivo do que nos antigos, nela, todavia, também pode vir à exposição uma interioridade [*Innigkeit*] espiritual, uma alegria na resignação, uma beatitude na dor e um encanto no sofrimento, mesmo uma voluptuosidade até no martírio. Mesmo na música religiosa-séria italiana este prazer e transfiguração da dor per-

4. Traduzimos *Geschick* e *Schicksal* por "destino". Note-se, porém, que o primeiro termo refere-se em geral a um destino "universal", ao passo que o segundo diz mais respeito a um destino "individual". Em Hegel, desde os escritos de juventude, é mais freqüente o emprego do segundo termo (N. da T.).

passam a expressão da lamentação. No romântico, em geral, esta expressão é o sorriso através de lágrimas. A lágrima pertence à dor, o sorriso à serenidade, e assim o sorriso no choro designa o estar tranqüilizado em si mesmo junto ao martírio e ao sofrimento. Sem dúvida, o sorriso então não pode ser uma mera comoção sentimental, uma |210| vaidade do sujeito e preciosismo consigo mesmo sobre miserabilidades e sobre seus pequenos sentimentos subjetivos, mas deve aparecer como o suporte e a liberdade do belo a despeito de todas as dores, tal como é dito da Ximene nos romances [*Romanzen*] do Cid[5]: "como ela era bela em lágrimas". Em contrapartida, a falta de postura do ser humano é ou feia e repugnante ou ridícula. As crianças, por exemplo, por insignificâncias já começam a chorar e provocam riso em nós; ao passo que as lágrimas nos olhos de um homem sério e contido no sentimento profundo já dão uma impressão totalmente diferente de comoção.

Riso e choro podem, contudo, separar-se abstratamente e, nesta abstração, foram também empregados de modo falso como um motivo para a arte, por exemplo, no coro do riso no *Franco-atirador* de Weber[6]. O riso em geral é um desencadeamento explosivo que, contudo, não deve permanecer incontrolado, caso o ideal não deva ser perdido. O riso análogo em um dueto do *Oberon*[7] de Weber possui abstração idêntica, onde podemos nos angustiar e ficar temerosos pela garganta e peito da cantora. Em contrapartida, como impressiona de modo diferente o riso indelével dos deuses em Homero, riso que decorre do repouso beato dos deuses e é apenas serenidade e não animação abstrata. Por outro lado, o choro, enquanto lamentação incontida, tampouco pode surgir na obra de arte ideal, como, por exemplo, novamente podemos ouvir tal desconsolo abstrato no *Franco-atirador* de Weber. Na música em geral, o canto é este contentamento e prazer de se perceber a si, tal como a cotovia canta ao ar livre; expressar enfaticamente a dor e a alegria ainda não constitui nenhuma música, pois mesmo no sofrimento o doce som da lamentação

5. A tradução italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro afirma tratar-se de uma obra de Herder. Mas Herder não compôs tal obra, apenas traduziu em 1805 o *Der Cid* do latim, escrito pelo jesuíta Jakob Balde (1604-1668). Hegel, por sua vez, pode também estar se referindo ao *El canto del Cid* e (ou) ao *Le Cid* de Corneille (N. da T.).
6. Carl Maria von Weber (1786-1826), compositor alemão. O *Freischütz* é uma ópera de 1821, baseada na obra de mesmo nome do escritor Johann August Apel (1771-1816). Primeiro sucesso de Weber no domínio da ópera e a única de suas obras que permaneceu popular, o *Freischütz* ilustra bem a tendência romântica ao satanismo, pois o personagem central não é Max, o herói frágil, mas o malvado Kaspar, que vendeu sua alma ao diabo (N. da T.).
7. O *Oberon*, escrito em 1824 para a Inglaterra, é a última ópera de Weber. Segundo Claude Rostand, "as três notas do coro de *Oberon* (e a cena de George-aux-Loups do *Freischütz*) apresentaram uma grande novidade quanto à necessidade e à possibilidade de uma utilização funcional dos caracteres dos timbres dos diferentes instrumentos"(*Histoire de la musique II*, dirigido por Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, pp. 328-29) (N. da T.).

deve perpassar e esclarecer a dor, de tal modo que pareça valer a pena o esforço de sofrer assim para perceber tal lamentação. Esta é a doce melodia, o canto em toda arte.

γ) Sob certo aspecto, o princípio da moderna ironia |211| também possui neste axioma a sua justificação, só que a ironia, por um lado, freqüentemente está destituída de toda seriedade verdadeira e ama principalmente o deleite com objetos ruins; por outro lado, acaba em mera nostalgia do ânimo em vez do agir e do ser efetivos; como Novalis, por exemplo, um dos ânimos mais nobres que se encontrava neste terreno, que foi impulsionado ao vazio de interesses determinados, a esta timidez perante a efetividade e, se assim se pode dizer, alçado a esta tísica do espírito. Esta é uma nostalgia que não quer dignar-se à ação e produção efetivas, porque teme tornar-se impura mediante o contato com a finitude, embora possua em si mesma igualmente o sentimento [*Gefühl*] da deficiência desta abstração. Assim, encontra-se sem dúvida na ironia aquela absoluta negatividade, na qual o sujeito se refere a si mesmo na aniquilação das determinidades e unilateralidades; mas na medida em que a aniquilação, como anteriormente já foi indicado na consideração deste princípio, não se refere como no cômico apenas ao que é em si [*an sich*] mesmo nulo e que se manifesta em seu caráter vazio [*Hohlheit*], mas na mesma medida também a tudo o que é excelente e consistente em si, a ironia – enquanto esta onipresente arte de aniquilação – assim como aquela nostalgia – mantém, em comparação com o verdadeiro ideal, ao mesmo tempo o aspecto da incompostura interior não-artística. Pois o ideal necessita de um Conteúdo em si mesmo substancial que, cumpre dizê-lo, pelo fato de expor a si na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*] também do exterior, se torna particularidade e, desse modo, limitação, mas contém esta de tal modo em si mesmo que tudo o que *é apenas* exterior é nele eliminado e destruído. Somente por meio desta negação da mera exterioridade, a Forma [*Form*] e a forma [*Gestalt*] determinadas do ideal conduzem para fora aquele Conteúdo substancial no fenômeno adequado à intuição artística e à representação.

|212| 2. *A Relação do Ideal com a Natureza*

O lado imagético e exterior, que é tão necessário ao ideal quanto o conteúdo em si mesmo consistente, e o modo da interpenetração de ambos, nos conduz à relação da exposição ideal da arte com a natureza. Pois este elemento exterior e sua configuração possuem uma conexão com o que chamamos, em geral, natureza. Neste contexto, a velha discórdia que sempre se renova, se a arte deve expor de maneira natural no sentido do exterior dado ou se deve enaltecer e transfigurar os fenômenos naturais, ainda não foi formulada. Direito da natureza e direito do belo,

ideal e verdade da natureza – em torno destas palavras inicialmente indeterminadas podemos discutir sem cessar. Pois a obra de arte deve certamente ser natural, mas existe também uma natureza comum e feia; esta não deve, por sua vez, ser reproduzida; por outro lado, porém... – e assim prossegue ao infinito e sem resultado consistente.

Nos tempos modernos, a oposição do ideal e da natureza voltou a ser estimulada principalmente por *Winckelmann* e assim se tornou importante. O entusiasmo de Winckelmann, como anteriormente já indiquei, inflamou-se com as obras dos antigos e suas Formas ideais, sendo que ele não descansou até ter alcançado o conhecimento da excelência delas e novamente ter introduzido no mundo o reconhecimento e o estudo destas obras de arte magistrais. Deste reconhecimento, porém, decorreu uma mania pela representação [*Darstellung*] ideal na qual acreditava-se ter encontrado a beleza; entretanto, decaiu-se na insipidez, na falta de vitalidade e na superficialidade destituída de caráter. É justamente tal vazio do ideal, principalmente na pintura, que o senhor *von Rumohr* tem em vista na sua polêmica, já mencionada, contra a Idéia e o ideal.

Constitui, pois, tarefa da teoria solucionar esta oposição; em contrapartida, o interesse prático para a arte mesma |213| podemos também aqui deixar inteiramente de lado, pois quaisquer que sejam os princípios que se queira infundir à mediocridade e seus talentos, será sempre a mesma coisa: ela sempre apenas produzirá coisas medíocres e fracas, seja segundo uma teoria equívoca ou segundo a melhor teoria. Afora isso, a arte em geral, e de modo especial a pintura, já se afastaram, mediante outros estímulos, desta mania pelos assim chamados ideais e, em seu caminho, tentaram ao menos alcançar coisas mais substanciais e mais vivas em Formas e conteúdo, por meio da renovação do interesse pela pintura mais antiga italiana e alemã, assim como pela pintura holandesa tardia.

Do mesmo modo que ficamos fartos daqueles ideais abstratos, também o ficamos, por outro lado, da naturalidade em voga na arte. No teatro, por exemplo, toda gente está de coração cansado das histórias familiares banais e de sua exposição fiel à natureza. A lamentação dos homens com a mulher, os filhos e filhas, com o soldo, com a subsistência, com a dependência a ministros e intrigas dos camareiros e secretários, e igualmente a dificuldade da mulher com as criadas na cozinha e com os assuntos amorosos e sentimentais – todas estas preocupações e lamúrias cada um encontra de modo mais fiel e melhor em sua própria casa.

Nesta oposição do ideal e da natureza, portanto, tinha-se em mira mais uma arte do que outra, principalmente a pintura, cuja esfera é justamente a particularidade visível. No que se refere a esta oposição, queremos, portanto, estabelecer a pergunta de modo mais universal: a arte deve ser poesia ou prosa? Pois, o autentica-

mente poético na arte é o que justamente denominamos de ideal. Se a questão fosse apenas o mero nome "ideal", este poderia facilmente ser dispensado. Mas então surge a questão: o que é, pois, poesia e prosa na arte? Embora a insistência no poético em si [*an sich*] mesmo, em relação às artes determinadas, também possa conduzir a aberrações – como já conduziu: |214| pois o que pertence expressamente à poesia, e mais precisamente à lírica, também foi expresso por meio da pintura, já que um tal conteúdo é certamente de espécie poética. A atual mostra de arte (1828), por exemplo, contém vários quadros, todos de uma e mesma escola (a assim chamada escola de Düsseldorf[8]), que emprestou todos os seus temas da poesia e, na verdade, do aspecto da poesia apenas passível de ser exposto enquanto sentimento. Se observarmos com mais freqüência e mais atentamente esses quadros, logo eles se mostrarão adocicados e insípidos.

Naquela oposição residem, pois, as seguintes determinações gerais:

a) A idealidade completamente formal da obra de arte, uma vez que a poesia em geral, como o nome já indica, é algo feito e produzido pelo ser humano, algo acolhido e trabalhado por ele em sua representação e levado ao exterior por meio de sua própria atividade.

α) O conteúdo pode ser neste caso totalmente indiferente ou apenas nos interessar na vida cotidiana, no exterior da exposição artística, de passagem e momentaneamente. Deste modo, por exemplo, a pintura holandesa soube transformar [*umschaffen*] as aparências fugazes e dispostas na natureza, enquanto novamente recriadas pelo homem, em milhares e milhares de efeitos. O veludo, o brilho do metal, a luz, os cavalos, os servos, as mulheres velhas, os camponeses que soltam fumo pelo cachimbo, o brilho do vinho em copos transparentes, pessoas com casacos sujos jogando com cartas velhas: tais e outras centenas de objetos pelos quais na vida comum mal nos importamos – já que mesmo quando jogamos, bebemos e tagarelamos sobre isto ou aquilo, somos tomados de interesses completamente diferentes –, nos são levados diante dos olhos por meio destes quadros. Mas o que em um tal conteúdo imediatamente nos atrai, na medida em que a arte o apresenta, é justamente esta aparência e aparecer dos objetos enquanto produzidos pelo *espírito*, o qual transforma o exterior e sensível do conjunto da materialidade [*Materiatur*] no mais íntimo interior [*Innersten*]. Pois em vez da lã e da seda existentes, |215| em vez do cabelo, do vidro, da carne e do metal efetivos, vemos meras cores; em vez

8. A escola de Düsseldorf constituiu um movimento de amplitude européia (e mesmo americana), cujos integrantes principais foram F. Lessing (1808-1880), autor de quadros históricos, e Ludwig Richter (1803-1884) de Dresden, que possuía um gosto por lendas populares. Mas o seu artista mais importante, que morreu ainda jovem, foi Alfred Rethel (1816-1859), grande ilustrador obcecado pelo tema da morte (N. da T.).

das dimensões totais que o natural necessita para a sua aparição [*Erscheinung*], vemos uma mera superfície e, contudo, temos a mesma visão que o efetivo oferece.

β) Por conseguinte, contra a realidade prosaica dada, esta aparência produzida pelo espírito é o milagre da idealidade, uma troça se quisermos, e uma ironia sobre a existência natural exterior. Pois que preparativos a natureza e o ser humano não necessitam fazer na vida comum e de que incontáveis meios da mais variada espécie não necessitam se servir para produzi-la; que resistência não oferece aqui o material, como o metal, por exemplo, quando deve ser trabalhado. Em contrapartida, a representação a partir da qual a arte cria, é um elemento simples e macio, elemento que retira do seu interior de modo leve e dócil tudo o que a natureza e o homem devem alcançar de modo árduo em sua existência natural. Igualmente os objetos expostos e o homem da cotidianidade não são de riqueza inesgotável, mas limitados; as pedras preciosas, o ouro, as plantas, os animais e assim por diante constituem por si apenas esta existência limitada. Mas o ser humano, enquanto alguém que cria artisticamente, é todo um mundo de conteúdo, que ele retira da natureza e reúne em um tesouro no âmbito abrangente da representação e da intuição, e assim, de um modo simples, o libera livremente a partir de si sem as inumeráveis condições e disposições da realidade.

Nesta idealidade, a arte é o meio entre a existência carente meramente objetiva e a representação meramente interior. Ela nos fornece os próprios objetos, mas a partir do interior; ela não os cede para uma outra utilidade, e sim limita o interesse à abstração da aparência ideal para a visão meramente teórica.

γ) Desse modo, a arte ao mesmo tempo *eleva* por meio desta idealidade os objetos antes destituídos de valor, os quais ela fixa para si – não obstante seu conteúdo insignificante –, |216| transforma em finalidade e dirige nossa simpatia para eles, os quais de outro modo passariam desapercebidos. A mesma coisa a arte realiza no que diz respeito ao tempo e é também aqui ideal. A arte consolida em duração o que na natureza é passageiro; um sorriso que desvanece rapidamente, um rasgo repentino e chistoso em torno da boca, um olhar, um brilho de luz fugaz, bem como traços espirituais na vida dos seres humanos, incidentes, acontecimentos que vem e passam, que aí estão e novamente são esquecidos – tudo e cada coisa ela arranca da existência momentânea e também neste sentido supera a natureza.

Nesta idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que principalmente nos chama a atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*Machen*], a eliminação justamente da materialidade sensível e das condições exteriores. Alegramo-nos com uma manifestação que deve aparecer como se a natureza a houvesse produzida,

quando de fato ela é uma produção do espírito, sem os meios daquela; os objetos não nos deleitam porque são de tal modo naturais, mas porque são *feitos* [*gemacht*] tão naturalmente.

b) Um outro interesse, contudo, que penetra mais profundamente, procura fazer com que o conteúdo não seja apenas representado [*zur Darstellung komme*] em Formas nas quais ele se nos oferece em sua existência imediata, e sim que, enquanto apreendido pelo espírito, ele também seja ampliado e empregado de um outro modo no seio daquelas Formas. O que existe naturalmente é pura e simplesmente um singular e, na verdade, tornado singular segundo todos os pontos e lados. A representação, em contrapartida, tem em si a determinação do *universal* e o que dela resulta já adquire desse modo o caráter da universalidade, à diferença da singularização natural. A representação oferece neste contexto a vantagem de ser de maior amplitude e, assim, ser capaz |217| de apreender o interior, de ressaltá-lo e explicitá-lo de modo mais visível. A obra de arte certamente não é mera representação universal, e sim a corporificação determinada desta representação; todavia, enquanto procedente do espírito e de seu elemento representante, ela deve deixar perpassar por si este caráter do universal, a despeito de sua vitalidade intuitiva. É isso que resulta na idealidade superior do poético em oposição àquela idealidade formal do mero fazer. Aqui a tarefa da obra de arte consiste, pois, em apreender o objeto em sua universalidade e suprimir em sua aparição [*Erscheinung*] exterior aquilo que permaneceria meramente exterior e indiferente para a expressão do conteúdo. O artista, por causa disso, não recolhe em Formas e modos de expressão tudo o que encontra lá fora, no mundo exterior, e apenas porque o encontra; e sim, caso queira produzir poesia autêntica, ele apenas lança mão dos traços justos e adequados ao conceito da coisa. Se ele toma a natureza e suas produções como modelos, o que está dado em geral, isso não acontece porque a natureza os fez desse ou de outro modo, mas porque os fez *bem*; este "bem", porém, é algo superior em relação ao que está dado.

O artista não procede com a figura [*Gestalt*] humana, por exemplo, tal como com a restauração de quadros antigos, onde nos espaços novamente pintados também se imitam as rachaduras que, por meio da quebra do verniz e das cores, cobriam como uma rede todas as partes restantes e antigas da imagem. Ao contrário, o próprio retratista omite a rede da pele, e mais ainda, as sardas, borbulhas, pústulas singulares, sinais de icterícia etc. e o famoso Denner[9] não deve ser tomado como modelo em sua assim chamada naturalidade. Certamente os músculos e a veias também são apontados, mas eles não devem, tal como na natureza, aparecer com

9. Balthasar Denner (Hamburg, 1685 – Rostock, 1749), retratista e miniaturista alemão conhecido por sua técnica de representar a natureza de modo exageradamente fiel (N. da T.).

esta determinidade e execução. Pois em tudo isso há pouco ou nada de espiritual e a expressão do espírito é o essencial na forma humana. E por isso também não posso achar inteiramente |218| prejudicial que entre nós, por exemplo, sejam feitas menos estátuas de nus do que entre os antigos. Em contrapartida, o talho hodierno de nossos vestidos é não-artístico e prosaico diante do panejamento mais ideal dos antigos. Os dois vestuários possuem a finalidade comum de cobrir o corpo. Mas a vestimenta que a arte antiga representa [*darstellt*] é uma superfície em maior ou menor grau por si mesma destituída de Forma e é apenas determinada pelo fato de necessitar de um apoio, por exemplo, do corpo e dos ombros. De resto, o vestido permanece passível de Forma [*formbar*] e cai de modo simples e livre segundo o peso imanente que lhe é próprio ou é determinado pela posição do corpo, pela postura e movimento dos membros. A determinabilidade [*Determinierbarkeit*] – na qual se demonstra que o exterior serve completamente apenas à expressão mutável do espírito que aparece no corpo, de tal modo que as Formas particulares do vestido, a prega, seu caimento e elevação se configuram inteiramente a partir do interior e justamente se mostram apenas momentaneamente adequados a esta posição ou movimento – esta determinabilidade [*Bestimmbarkeit*] constitui o ideal no modo de vestir. Em nossos vestidos modernos, em contrapartida, todo o tecido [*Stoff*] está pronto e é cortado e costurado segundo as Formas da medida dos membros, de tal modo que uma liberdade própria do caimento não mais se dá ou apenas se dá num grau mínimo. Pois também o tipo das dobras é determinado pela costura e em geral o corte e a queda são efetuados pelo alfaiate de modo totalmente técnico e mecânico. É certo que a estrutura dos membros regula em termos gerais a Forma dos vestidos; mas nesta Forma do corpo os vestidos são justamente apenas uma macaqueação ruim ou uma deformação dos membros humanos, segundo a moda convencional e o capricho casual da época, e o corte uma vez pronto permanece sempre o mesmo, sem aparecer determinado pela posição e pelo movimento; assim, por exemplo, as jaquetas e as calças não variam, quer movimentemos os braços e as pernas desse ou daquele modo. No máximo as pregas se esticam de modo diferenciado, mas sempre |219| segundo uma costura firme, como, por exemplo, as calças na estátua de Scharnhorst[10]. Portanto, nosso modo de vestir enquanto exterior não está suficientemente separado do interior, a fim de, inversamente, aparecer configurado a partir do interior; mas no corte uma vez admitido encontra-se novamente pronto e imutável para si na falsa imitação da Forma natural.

O mesmo que há pouco vimos quanto à forma humana e seu modo de vestir também vale para várias outras exterioridades e necessidades da vida humana, as

10. Gerhard von Scharnhorst (1755-1813), herói militar prussiano (N. da T.).

quais são para si necessárias e comuns a todos os homens; e isso sem que estejam, porém, em relação com as determinações e interesses essenciais que constituem, segundo seu Conteúdo, o autêntico universal na existência humana; e por mais variadamente que todas estas condições físicas, como o comer, o beber, o dormir, o vestir etc. também possam estar entrelaçadas externamente com as ações que partem do espírito.

Tais elementos podem certamente ser acolhidos na exposição artística poética e nestes termos concedemos a Homero, por exemplo, a máxima naturalidade. Mas também ele, não obstante toda ἐνάργεια[11], toda clareza em vista da intuição, deve limitar-se a mencionar tais estados apenas de modo universal e a ninguém ocorreria a exigência de que em tal contexto todas as singularidades devem ser enumeradas e descritas tal como a existência dada as fornece. É o que também acontece na descrição do corpo de Aquiles, quando a menção da testa larga, do nariz bem delineado, das pernas longas e fortes é possível sem que, contudo, também inclua-se na exposição, ponto a ponto, a singularidade da existência efetiva destes membros, a posição e a relação de cada parte uma com a outra, as cores e assim por diante, o que seria propriamente a exata naturalidade. Afora isso, porém, na arte poética o tipo da expressão é sempre a representação universal à diferença da singularidade natural; em vez da coisa, o poeta sempre fornece |220| apenas o nome, a palavra, na qual a singularidade se torna uma universalidade, na medida em que a palavra é produzida pela representação e, desse modo, já carrega em si o caráter da universalidade. Entretanto, poderíamos certamente dizer que é *natural* empregar o nome na representação e no discurso, a palavra enquanto esta abreviação infinita do existente natural, mas isto justamente será uma naturalidade sempre oposta àquela primeira e que a supera. Questiona-se, por isso, que espécie de naturalidade se tem em mente naquela oposição ao poético; pois "natureza" em geral é uma palavra indeterminada e vazia. A poesia sempre apenas poderá pôr em relevo o enérgico, o essencial e o característico e este essencial pleno de expressão é justamente o ideal [*Ideelle*] e não o que está meramente dado, cujas singularidades, ao serem apresentadas em qualquer caso, numa cena etc., devessem ser débeis, sem espírito, cansativas e insuportáveis.

Em relação a esta espécie de universalidade, contudo, uma arte mostra-se mais ideal, ao passo que outra mostra-se mais dirigida para a amplitude da visibilidade externa. A escultura, por exemplo, é mais abstrata em suas configurações do que a pintura, enquanto que a poesia épica na arte poética, por um lado, fica aquém de uma obra dramática quanto à vitalidade exterior da execução efetiva; por outro

11. Em grego no original: "visibilidade", "claridade", "evidência" (N. da T.).

lado, porém, supera justamente a arte dramática em plenitude de visibilidade, na medida em que o cantor épico nos apresenta quadros concretos a partir da intuição do acontecido, enquanto que o poeta dramático tem de se contentar com os motivos interiores da ação, do agir sobre a vontade e da reação do interior.

c) Mas na medida em que é o *espírito* que realiza na Forma do fenômeno exterior o mundo interior de seu Conteúdo em si e para si pleno de interesse, também questionamos neste âmbito que significado tem a oposição entre o ideal e a naturalidade. O natural não pode nesta esfera ser utilizado no sentido próprio da palavra, pois enquanto forma exterior do espírito ele não vale apenas |221| pelo fato de justamente estar dado de modo imediato como a vitalidade animal, a natureza paisagística etc., e sim aparece aqui segundo sua determinação na medida em que é o *espírito* que *se* corporifica apenas como expressão do espiritual e, assim, já como idealizado. Pois este acolher no espírito, este formar [*Bilden*] e configurar [*Gestalten*] por parte do espírito se chama justamente idealizar. Dizemos dos mortos que seu rosto assume novamente a fisionomia da idade infantil; então desapareceram a expressão tornada corporalmente firme das paixões, dos hábitos e das aspirações, o característico em todo querer e fazer, e retornou a indeterminação dos traços infantis. Na vida, porém, estes traços e o conjunto da forma mantém o caráter de sua expressão a partir do interior; tal como os diferentes povos, as classes etc. também exprimem a diferença de suas direções e atividades espirituais na forma externa. O exterior aparece em todas estas relações como penetrado pelo espírito e por ele efetuado, já idealizado diante da natureza enquanto tal. É aqui que pela primeira vez encontramos o solo autêntico e pleno de significado da questão sobre o natural e o ideal. Pois, por um lado, afirma-se que as Formas naturais do espírito já seriam por si tão acabadas, belas e excelentes no fenômeno efetivo, não recriado pela arte, que não poderia haver ainda um outro belo que se mostrasse como superior e, à diferença deste existente, se mostrasse como ideal, já que a arte não seria em nenhum momento capaz de alcançar completamente o que já se encontra à disposição na natureza. Por outro lado, impõe-se a exigência, em oposição ao efetivo, de encontrar de modo independente para a arte ainda outras Formas e exposições mais ideais. A este respeito é particularmente importante a mencionada polêmica do senhor von Rumohr que, ao contrário de outros que levam à boca o termo ideal e falam do alto com desprezo sobre a natureza comum, fala por seu lado com idêntica altivez e desprezo sobre a Idéia e o ideal.

|222| Há, com efeito, no mundo do espiritual uma natureza externa e internamente ordinária; esta natureza é externamente comum justamente porque o é o interior, e em seu agir e no conjunto do exterior leva à aparição [*Erscheinung*] apenas fins do ciúme, da inveja e da cobiça no que é mesquinho e sensível. A arte também

pode tomar como matéria esta natureza comum e já o fez. Mas então, ou bem, como já foi dito anteriormente, o único interesse essencial é a representação [*Darstellung*] enquanto tal, a artificialidade da produção, e em tal caso esperaríamos em vão que uma pessoa culta se sentisse atraída pela obra de arte em seu todo, isto é, também pelo conteúdo – ou bem o artista, por meio de sua concepção, deve fazer algo ainda mais vasto e profundo. Foi principalmente a assim chamada pintura de gêneros que não desprezou tais objetos e foi conduzida pelos holandeses ao topo da completude. O que, pois, conduziu os holandeses a este gênero? Que conteúdo é expresso nestas pequenas imagens que, no entanto, demonstram a mais alta força de atração? Elas não devem ser pura e simplesmente colocadas de lado e desprezadas sob o título de natureza comum. Pois a autêntica matéria destes quadros, se a pesquisarmos mais detidamente, não é tão comum como acreditamos costumeiramente.

Os holandeses escolheram o conteúdo de suas representações [*Darstellungen*] a partir deles mesmos, do presente [*Gegenwart*] de sua própria vida, e não se deve censurá-los por terem pela arte efetivado mais uma vez este presente [*Präsente*]. O que é posto diante dos olhos e do espírito dos contemporâneos deve também lhes pertencer, para que possam levar em consideração todo o seu interesse. Para saber no que consistia o interesse daquela época dos holandeses, devemos perguntar à sua história. O holandês construiu em grande parte ele próprio o terreno onde mora e vive, e é forçado a defendê-lo e mantê-lo continuadamente contra o ataque do mar; os cidadãos das cidades, assim como os camponeses |223|, por meio da coragem, da perseverança e da valentia, acabaram com o reinado espanhol de Filipe II, filho de Carlos V, este poderoso rei do mundo, e lutaram pela liberdade política como também na religião pela liberdade religiosa. O conteúdo universal de suas imagens é constituído por esta cidadania e vontade de empreendimento nas coisas pequenas e grandes, no próprio país quanto no vasto mar, por esta bela prosperidade, cuidada e ao mesmo tempo limpa, pela satisfação e atrevimento no sentimento de si [*Selbstgefühl*] e pelo fato de deverem tudo isso à sua própria atividade. Mas não se trata aqui de nenhuma matéria e Conteúdo comuns, dos quais não devemos nos aproximar com a altivez de um nariz empinado e com a delicadeza da boa sociedade. Foi neste sentido de nacionalidade robusta que Rembrandt pintou sua famosa "Ronda Noturna" em Amsterdam, que van Dyck pintou tantos de seus retratos, Wouwerman suas cenas de cavaleiros, e mesmo aqueles banquetes, jovialidades e festas agradáveis dos camponeses se situam neste contexto.

Para mencionar uma equivalência, também temos, por exemplo, bons quadros de gêneros na nossa mostra artística deste ano, mas em termos da arte de exposição, eles estão longe de alcançar os quadros da mesma espécie dos holandeses e também quanto ao conteúdo não podem elevar-se à liberdade e alegria seme-

lhantes. Vemos, por exemplo, uma mulher que caminha para a taverna a fim de ralhar com o seu marido. Isto não resulta em nada a não ser numa cena de pessoas corrosivas e virulentas. No caso dos holandeses, em contrapartida, em suas tabernas, em casamentos e em danças, no regalo e na bebida, ocorre apenas alegria e prazer, mesmo quando também há rixas e brigas, as mulheres e as crianças também participam e o sentimento [*Gefühl*] de liberdade e descontração perpassa a tudo e cada um. Esta serenidade espiritual de um prazer legítimo que se estende até nos quadros que retratam animais e dá ares de fartura e prazer, esta liberdade e vitalidade espirituais, despertadas e frescas na apreensão e na exposição, constituem a alma superior de tais pinturas.

|224| Num sentido semelhante, os meninos mendigos de Murillo (na galeria central de Munique) são primorosos. Considerado segundo o exterior, o objeto aqui também é da natureza comum: a mãe cata piolhos em um dos meninos enquanto ele come seu pão em silêncio; outros dois num quadro semelhante, esfarrapados e miseráveis, comem melancias e uvas. Mas precisamente nesta pobreza e quase nudez brilha interna e externamente nada mais do que a total indiferença e despreocupação – um Dervixe não as poderia ter melhor – nos sentimentos [*Gefühle*] plenos de sua saúde e vontade de vida. É esta ausência de preocupação pelo exterior e a liberdade interior no exterior que o conceito do ideal requer. Em Paris há um retrato de menino de Rafael: a cabeça está apoiada preguiçosamente sobre o braço e olha com tal beatitude de satisfação destituída de preocupação para o horizonte e para o vazio, que não conseguimos parar de observar esta imagem de saúde alegre e espiritual. Idêntica satisfação nos concedem aqueles meninos de Murillo. Vê-se que eles não têm interesses e fins mais amplos, não devido à estupidez, e sim estão sentados no chão, satisfeitos e beatos, quase como os deuses olímpicos; eles não agem nem falam nada, mas são seres humanos baseados *numa* peça, sem desgosto e insatisfação em si mesmo; e nesta base para toda a capacidade tem-se a impressão de que tudo pode acontecer a partir de tais jovens. Tais modos de apreensão são totalmente diferentes daquilo que vemos naquela mulher briguenta e amarga, no camponês que está guardando seu chicote ou no postilhão que dorme sobre a palha.

Tais quadros de gêneros, porém, devem ser pequenos e aparecer em todo o seu aspecto sensível como algo insignificante, como algo que já superamos no que diz respeito ao objeto exterior e ao conteúdo. Seria insuportável vê-los executados em tamanho natural e, assim, com a pretensão de que pudessem efetivamente nos satisfazer em sua totalidade.

|225| É deste modo que deve ser apreendido o que costumamos denominar de natureza comum para que possa entrar na arte.

Entretanto, existem certamente matérias mais ideais e superiores para a arte do que a exposição de tal alegria e valor burguês em particularidades em si sempre insignificantes. Pois o ser humano tem interesses e fins mais sérios que provém do desenvolvimento e aprofundamento do espírito em si mesmo e nos quais ele deve ficar em harmonia consigo. A arte superior será aquela que se coloca como tarefa a exposição deste conteúdo superior. Apenas sob este aspecto se coloca a questão de saber de onde podem ser retiradas as Formas para esta criação a partir do espírito. Uns nutrem a opinião de que o artista, pelo fato de primeiramente trazer em si mesmo aquelas idéias elevadas que ele criou para si, deve então conceber [*bilden*] as Formas elevadas a partir de si mesmo, como as configurações, por exemplo, dos deuses gregos, de Cristo, dos apóstolos, dos santos e assim por diante. Sobretudo contra esta afirmação se levanta o senhor von Rumohr, na medida em que reconheceu o desvio da arte nesta direção, na qual os artistas encontravam arbitrariamente suas Formas, à diferença da natureza, e, em contrapartida, estabeleceu como modelos as obras primas dos italianos e dos representantes dos países baixos. Neste âmbito ele reprova o fato "da doutrina da arte dos últimos sessenta anos estar empenhada em demonstrar que a finalidade ou mesmo a principal finalidade da arte consiste em aprimorar a criação em suas configurações singulares, em produzir Formas carentes de relação, que deveriam macaquear a criação embelezando-a, e como que compensar o corpo mortal pelo fato de a natureza justamente não ter sabido configurá-lo de modo mais belo" (*Investigações Italianas*, vol. I, pp. 105 e ss.). Em vista disso, ele sugere (p. 63) ao artista "que desista do propósito titânico de glorificar e transfigurar a *Forma natural* ou com que outro |226| nome nos escritos de arte são designadas tais arrogâncias do espírito humano" – pois ele tem a convicção de que até para os mais altos objetos espirituais já estão disponíveis no que existe as Formas externas suficientes; e por isso sustenta (p. 83) "que a representação [*Darstellung*] da arte, mesmo onde seu objeto é o mais espiritual possível, não repousa jamais sobre sinais estabelecidos arbitrariamente, e sim completamente sobre um modo de significar das Formas orgânicas dado na natureza". Neste caso, o senhor von Rumohr tem em vista principalmente as Formas ideais dos antigos indicadas por Winckelmann. O mérito infinito de Winckelmann consiste, pois, em ter salientado e reunido estas Formas, embora possam ter se introduzido furtivamente equívocos em relação aos traços particulares. Como, por exemplo (p. 115, observação), o senhor von Rumohr parece acreditar que o prolongamento do abdômen, que Winckelmann (*História da Arte da Antigüidade* [1764], livro 5, capítulo 4, # 2) designa como uma característica dos ideais das Formas antigas, é deduzida de estátuas romanas. Contra isso, o senhor von Rumohr exige, em sua polêmica contra o ideal, que o artista deve lançar-se totalmente aos braços do estudo da na-

tureza; apenas aqui entra verdadeiramente em cena o que é belo de modo autêntico. Pois ele diz (p. 144), "a beleza a mais importante repousa sobre aquele simbolismo das Formas, dado na natureza e não fundado sobre o arbítrio humano, por meio do qual as Formas, em determinados liames, se desenvolvem em características e sinais, em cuja visão recordamos necessariamente determinadas representações e conceitos e também nos tornamos conscientes de sentimentos determinados adormecidos em nós". E assim, pois, também (p. 105, nota) "um traço secreto do espírito, o que se designa como sendo a Idéia, une o artista a fenômenos aparentados da natureza e nestes ele aos poucos sempre mais claramente aprende a reconhecer seu próprio querer, sendo por meio deles capacitado a expressá-la".

Sem dúvida na arte ideal não se pode falar de signos estabelecidos arbitrariamente, |227| e se aconteceu que aquelas Formas ideais dos antigos, com o descuido em relação à Forma natural autêntica, foram reproduzidas em abstrações falsas e vazias, o senhor von Rumohr tem razão em se opor fortemente a isso.

Mas a questão principal que deve ser retida nesta oposição entre o ideal artístico e a natureza é a seguinte.

As Formas naturais existentes do Conteúdo espiritual devem, com efeito, ser tomadas como simbólicas no sentido universal, já que não valem por si imediatamente, mas são um aparecer do interior e do espiritual que elas exprimem. Já em sua efetividade fora da arte, isso constitui sua idealidade, à diferença da natureza enquanto tal, que não expõe nada de espiritual. Na arte, pois, em seu estágio superior, o Conteúdo interior do espírito deve conquistar sua forma externa. Este Conteúdo encontra-se no espírito humano efetivo e, assim, como o interior humano em geral, tem sua forma exterior existente, na qual ele se expressa. Por mais que este ponto tenha sido aceito, cientificamente permanece uma questão inteiramente ociosa: se existem na efetividade existente formas e fisionomias tão belas e cheias de expressão, das quais a arte pudesse se servir, por exemplo, na exposição de um Júpiter – sua grandeza, calma e potência – de uma Juno, de Vênus, de um Pedro, de Cristo, de João, de uma Maria etc., de modo imediato como um retrato. Pode-se certamente argumentar a favor ou contra isso; no entanto, permanece uma questão completamente empírica e, mesmo enquanto empírica, insolúvel. O único caminho de decisão seria, pois, a indicação efetiva que dificilmente se deixaria efetuar como, por exemplo, para os deuses gregos e, mesmo também para o presente, alguém terá visto belezas perfeitas, enquanto que outro, mil vezes mais sensato, não. Afora isso, porém, a beleza da Forma em geral ainda não fornece o que denominamos de ideal, já que ao ideal pertence ao mesmo tempo a individualidade do Conteúdo, e por isso também, da Forma. Um rosto belo, por exemplo, completamente regular segundo a Forma, |228| pode, contudo, ser frio e inexpressivo. Os ideais dos deuses gregos,

porém, são indivíduos, aos quais também não falta uma determinidade característica no seio da universalidade. A vitalidade do ideal repousa justamente no fato de este significado fundamental, espiritual e determinado, que deve ser exposto, ser completamente trabalhado por todos os aspectos particulares do fenômeno exterior – postura, posição, movimento, traços faciais, Forma [*Form*] e forma [*Gestalt*] dos membros etc. –, de tal modo que não reste nada de vazio e insignificante, mas tudo se mostre como perpassado por aquele significado. Por exemplo, as esculturas gregas descobertas recentemente como de fato pertencentes a Fídias, impõem-se sobretudo por meio desta espécie de vitalidade profunda. O ideal ainda está assegurado em seu rigor, e não fez ainda a passagem para o encanto, a amenidade, a plenitude e a graça, mas mantém cada Forma ainda em relação firme com o significado universal, que deve ser corporificado. Esta suprema vitalidade distingue os grandes artistas.

Diante da particularidade do mundo fenomênico efetivo, tal significado fundamental deve ser denominado em si mesmo de abstrato, sobretudo na escultura e na pintura, que ressaltam apenas um momento sem progredir para o desenvolvimento de muitas facetas, como, por exemplo, Homero pôde descrever o caráter de Aquiles igualmente tanto como duro e atroz quanto como suave e cordial e segundo ainda tantos outros traços da alma. Tal significado pode bem encontrar sua expressão na efetividade presente; assim, por exemplo, não deve haver quase nenhum rosto que não consiga mostrar o aspecto da piedade, da devoção, da serenidade e assim por diante; mas tais fisionomias ainda expressam ao mesmo tempo inúmeras outras coisas que não servem para o significado fundamental a ser manifesto ou não estão com ele em nenhuma relação próxima. Por isso, um retrato também se exprimirá imediatamente por meio de sua particularidade como retrato. Em pinturas alemãs antigas e holandesas, por exemplo, encontra-se freqüentemente reproduzido o |229| mecenas com sua família, mulher, filhos e filhas. Eles devem todos aparecer imersos em devoção, e a religiosidade brilha efetivamente em todos os traços; além disso, porém, reconhecemos nos homens bravos guerreiros, pessoas movidas com vigor, muito experimentadas na vida e na paixão pela atuação, e nas mulheres vemos esposas de semelhante qualidade de força vital. Se nestas pinturas, que são famosas no que diz respeito às suas fisionomias verdadeiramente naturais, compararmos estas fisionomias com Maria ou com os santos e os apóstolos que estão presentes ao lado, podemos, em contrapartida, ler nestes rostos apenas *uma* expressão, e todas as Formas, a estrutura óssea, os músculos, os traços de repouso e de movimento estão concentrados nesta única expressão. A diferença entre o autêntico ideal e o retrato é dada pelo que apenas se ajusta ao conjunto da formação.

Poderíamos, porém, supor que o artista deve escolher aqui e ali, a partir do existente, as melhores Formas e reuni-las, ou também, como acontece, escolher

fisionomias, posições etc. de seleções de gravuras em cobre e xilografia para encontrar as Formas autênticas para seu conteúdo. Mediante tal seleção e escolha, porém, a questão ainda não se resolveu, pois o artista necessita portar-se criativamente e em sua própria fantasia formar e configurar completamente o significado que o anima a partir de *uma* fusão, com conhecimento das Formas correspondentes assim como com sentido profundo e sentimento fundamentado.

B. A Determinidade do Ideal

O ideal enquanto tal, que até agora consideramos segundo seu conceito universal, foi relativamente fácil de apreender. Mas, uma vez que o belo artístico, na medida em que é Idéia, não pode permanecer preso ao seu mero conceito universal, mas já segundo este conceito tem em si mesmo determinidade e |230| particularidade e, por isso, também deve, a partir de si, entrar na determinidade efetiva, apresenta-se sob este aspecto a questão de saber em que sentido – a despeito do sair-para-fora [*Herausgehen*] na exterioridade e finitude e assim no não-ideal [*Nicht-Ideale*] – o ideal ainda é capaz de se manter, bem como, inversamente, a existência finita é capaz de acolher em si mesma a idealidade do belo artístico.

Nesta relação, temos de discutir os seguintes pontos:

Em primeiro lugar, a *determinidade* do ideal enquanto *tal*.

Em segundo lugar, a determinidade na medida em que se desenvolve por meio de sua particularização para a *diferença* em si mesma e para a solução dela, o que podemos denominar, em termos gerais, de *ação*.

Em terceiro lugar, a determinidade *exterior* do ideal.

I. A Determinidade Ideal enquanto Tal

1. O Divino como Unidade e Universalidade

Já vimos que a arte deve sobretudo fazer do divino o ponto central de suas exposições. O divino, porém, retido por si como *unidade e universalidade*, é essencialmente apenas para o pensamento e, enquanto é em si [*an-sich*] mesmo destituído de imagem, encontra-se privado do formar [*Bilden*] e do configurar [*Gestalten*] da fantasia; como, pois, também é proibido aos judeus e maometanos traçarem para si uma imagem de Deus para a intuição próxima que se move no sensível. Por isso, aqui não há nenhum espaço para a arte figurativa, que necessita totalmente da vitalidade a mais concreta da forma, e apenas a lírica pode, na elevação ao Deus, entoar o louvor de sua potência e magnificência.

|231| 2. *O Divino como Círculo dos Deuses*

De outro lado, contudo, o divino, por mais que lhe pertença também unidade e universalidade, é igualmente determinado em si mesmo de modo essencial, e na medida em que então se livra da abstração, também se oferece para ser posto em imagem [*Bildlichkeit*] e para a intuitibilidade [*Anschaubarkeit*]. Se, pois, ele é apreendido pela fantasia na Forma da determinidade e exposto em imagens, apresenta-se por meio disso imediatamente uma multiplicidade de determinação e aqui apenas inicia o âmbito autêntico da arte ideal.

Pois, *em primeiro lugar*, a *única* substância divina se cinde e se dispersa em uma pluralidade de deuses que repousam em si mesmos de modo autônomo, tal como na intuição politeísta da arte grega; e também para a representação cristã o Deus aparece, perante sua unidade puramente espiritual em si mesma, imediatamente como homem efetivo entrelaçado no âmbito do terreno e mundano. *Em segundo lugar*, o divino está em geral presente e ativo em seu fenômeno e efetividade determinados no sentido, no ânimo, na volição e na realização dos homens, e assim, nesta esfera os seres humanos, cheios do espírito de Deus, os santos, os mártires, os beatos e os homens piedosos em geral, também tornam-se um objeto igualmente adequado para a arte ideal. Mas, mediante este princípio da particularidade do divino e de sua existência determinada, e, assim, também mundana, aparece, *em terceiro lugar*, a particularidade da efetividade humana. Pois o conjunto do ânimo humano, com tudo o que o move no mais íntimo e o que nele é uma potência, cada sentimento e paixão, cada interesse profundo do coração [*Brust*] – esta vida concreta configura a matéria viva da arte e o ideal é sua exposição e expressão.

O divino, em contrapartida, como puro espírito em si mesmo, é apenas objeto do conhecimento pensante. Mas o espírito encarnado [*verleiblichte*] na atividade, na medida em que sempre apenas ressoa no peito humano, pertence à arte. Aqui, contudo, apresentam-se |232| então de imediato interesses e ações particulares, caracteres determinados, estados e situações momentâneos dele e em geral os envolvimentos com o exterior; deve-se, portanto, indicar em que reside inicialmente, em termos gerais, o ideal em relação a esta determinidade.

3. *O Repouso do Ideal*

A pureza suprema do ideal, segundo o que estabelecemos anteriormente, poderá também aqui apenas consistir no fato de que os deuses, Cristo, os apóstolos, os santos, os penitentes e os piedosos nos são apresentados em seu repouso e satisfação beatos, onde não são tocados pelo elemento terreno com a miséria e com o ímpeto de seus emaranhados, lutas e oposições variadas. Neste sentido, principal-

mente a escultura e a pintura encontraram, de modo ideal, formas para os deuses singulares, igualmente para Cristo como salvador do mundo e para os apóstolos e santos particulares. O verdadeiro em si mesmo [*an sich selbst*] na existência vem aqui apenas em *sua* existência à exposição, como referido a si mesmo e não arrancado para fora de si nas relações finitas. A este recolhimento em si mesmo não falta certamente particularidade [*Partikularität*], mas a particularidade [*Besonderheit*], que se dispersa no exterior e finito, está purificada numa determinidade simples, de tal modo que os rastros de uma influência e de uma relação externas aparecem inteiramente eliminados. Este repouso em si mesmo eterno e inativo ou este descanso – como em Hércules, por exemplo – também constitui na determinidade o ideal enquanto tal. Se os deuses, por conseguinte, também são postos numa trama [*Verwicklung*], eles devem, todavia, continuar em sua grandiosidade imorredoura e intocável. Pois Júpiter, Juno, Apolo e Marte, por exemplo, são certamente potências e forças determinadas, mas firmes, que conservam sua liberdade autônoma em si mesmos, também quando sua atividade está direcionada para o exterior. E, assim, no seio da determinidade do ideal, não deve aparecer apenas uma particularidade singular, e sim a liberdade espiritual deve mostrar-se |233| em si mesma [*an sich selbst*] enquanto totalidade, e neste repouso sobre si, enquanto a possibilidade para tudo.

Mais abaixo, no âmbito do mundano e humano, o ideal se mostra de tal modo ativo que qualquer Conteúdo substancial que preenche o ser humano guarda a força de apenas dominar o particular da subjetividade. Por meio disso, com efeito, o particular no sentir e agir é arrancado da contingência e a particularidade concreta é exposta em concordância maior com sua autêntica verdade interior; como, pois, em geral, o que se denomina de nobre, excelente e completo no peito humano nada mais é do que a verdadeira substância do espiritual, a eticidade, a divinidade que se anunciam como a potência no sujeito, e o ser humano, por isso, deposita sua atividade e força de vontade vivas, seus interesses, paixões etc. apenas nesta substancialidade para nela dar satisfação às suas internas necessidades verdadeiras.

Mas por mais que no ideal a determinidade do espírito e sua exterioridade também apareçam simplesmente em si mesmas resumidas [*resümiert*], o princípio do *desenvolvimento* assim como a diferença e a luta das contraposições na relação com o exterior estão, contudo, ao mesmo tempo imediatamente unidos com a particularidade voltada para a existência. Isto nos conduz à consideração mais precisa da determinidade em si mesma diferente, processual [*prozessierenden*] do ideal, que podemos apreender de modo universal como *ação*.

II. A Ação

À determinidade enquanto tal, enquanto ideal, é própria a inocência amigável da beatitude celestial e angelical, o repouso inativo, a grandiosidade da potência que repousa autonomamente sobre si bem como a valentia e o fechamento [*Beschlossenheit*][12] em geral do que é em si mesmo substancial. O interior e o espiritual, porém, igualmente apenas são enquanto movimento e desdobramento ativos. Mas o |234| desdobramento não é sem unilateralidade e cisão. O espírito total pleno, que se expande em suas particularidades, sai de seu repouso e defronta-se consigo mesmo em meio à oposição ao mundano confuso e, nesta dissociação [*Zerspaltung*], também não consegue mais subtrair-se ao infortúnio e à desgraça do finito.

Mesmo os deuses eternos do politeísmo não vivem em paz eterna. Eles se dividem em facções e lutas com paixões e fins opostos e devem submeter-se ao destino. Mesmo o Deus cristão não está subtraído à passagem pela humilhação do sofrimento, inclusive pelo opróbrio da morte e não é libertado da dor da alma, na qual ele deve gritar: "Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?"; sua mãe sofre semelhante dor áspera e a vida humana em geral é uma vida de conflito, de lutas e de dores. Pois a grandeza e a força medem-se verdadeiramente apenas na grandeza e na força da oposição, a partir da qual o espírito consegue novamente se reconciliar na unidade em si mesmo; a intensidade e a profundidade da subjetividade se distinguem tanto mais fortemente quanto mais infinita e terrivelmente as circunstâncias se encontrarem em tensão e quanto mais despedaçadoras forem as contradições, sob as quais a subjetividade, contudo, deve permanecer firme em si mesma. É apenas neste desdobramento que se confirma a potência da Idéia e do ideal, pois a potência consiste apenas em manter-se no negativo de si.

Mas na medida em que a particularidade do ideal entra por meio de tal desenvolvimento na relação para o exterior e, desse modo, introduz-se num mundo que, em vez de expor a concordância livre e ideal do conceito e de sua realidade em si [*an sich*] mesma, mostra antes uma existência que pura e simplesmente não é como deve ser, é preciso apreender, na consideração desta relação, em que medida as determinidades, nas quais o ideal penetra, contém imediatamente por si mesmas a idealidade ou podem, em maior ou menor grau, tornar-se aptas para ela.

|235| Nesta relação, três pontos principais exigem nossa atenção mais detida:

12. *Beschlossenheit* também pode ser traduzido por "resolução", tendo em vista que *beschließen* é tanto "terminar", "concluir", "acabar", no sentido de um "acabamento" e "fechamento", quanto "resolver", "decidir", "deliberar" no sentido de uma "decisão" e "resolução". As duas acepções concordam com o texto hegeliano (N. da T.).

Em primeiro lugar, o *estado universal do mundo*, que constitui a pressuposição para a ação individual e seus caracteres.

Em segundo lugar, a *particularidade* do estado, cuja determinidade produz naquela unidade substancial, a diferença [*Differenz*] e a tensão que se tornam o estímulo para a ação – a *situação* e seus conflitos.

Em terceiro lugar, a apreensão da situação por parte da subjetividade e a reação pela qual aparecem a luta e a solução da diferença – a autêntica *ação*.

1. O Estado Universal do Mundo

A subjetividade ideal, enquanto sujeito vivo, traz em si mesma a determinidade de agir, de se mover e ser ativa em geral, na medida em que deve executar e realizar o que está nela. Para tanto, ela necessita de um mundo que a envolva enquanto terreno universal para as suas realizações. Se nesta relação falamos de *estado*, compreende-se por isso o modo universal segundo o qual o substancial está presente, que, enquanto o que é autenticamente essencial no seio da efetividade espiritual, mantém unidos todos os fenômenos desta. Neste sentido, por exemplo, podemos falar de um estado da cultura [*Bildung*], das ciências, do sentido religioso ou também das finanças, da justiça, da vida familiar e de outras instituições [*Lebenseinrichtungen*]. Todos estes aspectos são então de fato apenas Formas de um e mesmo espírito e Conteúdo que neles se explicita e efetiva. – Mas, na medida em que aqui se trata mais precisamente do estado do mundo da efetividade *espiritual*, temos que tomá-lo pelo lado da *vontade*. Pois é pela vontade que o espírito em geral penetra na existência, e os elos substanciais imediatos da efetividade mostram-se no |236| modo determinado no qual as determinações da vontade, os conceitos do ético e do legal chegam em geral à atividade disso que podemos universalmente denominar de justiça.

Neste caso, é preciso perguntar como tal estado universal deve ser constituído para mostrar-se adequado à individualidade do ideal.

a. A autonomia individual: a época dos heróis

A partir do que vimos anteriormente, podemos desde já estabelecer os seguintes pontos:

α) O ideal é unidade em si mesma e não apenas unidade formal exterior, mas unidade imanente do conteúdo nele mesmo. Este repousar sobre si substancial em si mesmo unido já designamos acima como a autosatisfação, o repouso e a beatitude do ideal. No nosso estágio atual queremos ressaltar esta determinação como a *auto-*

nomia e exigir do estado universal do mundo que ele apareça na Forma da autonomia para poder acolher em si mesmo a forma do ideal.

"Autonomia", contudo, é uma expressão ambígua.

αα) Pois, devido a esta substancialidade e causalidade, já nos acostumamos a chamar o em si mesmo substancial de pura e simplesmente autônomo e nos habituamos a denominá-lo de divino e absoluto em si mesmo. Retido nesta universalidade e substância enquanto tais, porém, ele não é em si mesmo subjetivo e encontra, por isso, sua firme oposição no particular da individualidade concreta. Nesta oposição, contudo, como na oposição em geral, perde-se a autonomia verdadeira.

ββ) Inversamente, estamos acostumados a atribuir autonomia à individualidade na firmeza de seu caráter subjetivo, mesmo que apenas repouse de modo formal sobre si mesma. Cada sujeito, porém – para quem falta o verdadeiro Conteúdo da vida de tal modo que estas potências e substâncias estão fora dele presentes para si mesmas e permanecem um conteúdo estranho para a sua |237| existência interior e exterior – cai igualmente na oposição ao verdadeiramente substancial e perde por meio disso a posição [*Standpunkt*] da autonomia e da liberdade plenas de conteúdo.

A verdadeira autonomia consiste unicamente na unidade e na interpenetração da individualidade e da universalidade, na medida em que o universal igualmente apenas adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto o sujeito singular e particular apenas no universal encontra a base inabalável e o autêntico Conteúdo de sua efetividade.

γγ) Para o estado universal do mundo, por conseguinte, devemos aqui apenas considerar a Forma da autonomia, de modo que neste estado a universalidade substancial, para ser autônoma, deve possuir nela mesma a forma da subjetividade. O próximo modo de aparecimento [*Erscheinungsweise*] desta identidade, que pode nos ocorrer, é o do pensar. Pois, por um lado, o pensamento é subjetivo; por outro lado, ele tem a universalidade como produto de sua verdadeira atividade e é ambas, universalidade e subjetividade em livre unidade. Mas o universal do pensamento não pertence à arte em sua beleza; de resto, no pensamento [*Denken*] a restante individualidade particular, em sua naturalidade e forma como em sua ação e realização práticas, não está em sintonia necessária com a universalidade dos pensamentos [*Gedanken*]. Pelo contrário, intervém nisso – ou pode intervir – uma diferença entre o sujeito em sua efetividade concreta e o sujeito como pensante. O mesmo divórcio atinge o Conteúdo do próprio universal. Se, com efeito, o autêntico e o verdadeiro nos sujeitos pensantes já começam a se diferenciar da restante realidade deles, isso significa que no fenômeno *objetivo* o autêntico e o verdadeiro também já se separaram da existência restante enquanto universais para si e, contra ela, con-

quistaram firmeza e potência de subsistência. Mas no ideal a individualidade particular deve justamente permanecer em sintonia destituída de separação com o substancial e, na medida em que pertence ao ideal a liberdade e a autonomia da |238| subjetividade, o mundo circundante dos estados e relações não deve ter nenhuma objetividade essencial para si, já independente do subjetivo e do individual. O indivíduo ideal deve ser em si mesmo fechado [*beschlossen*], o objetivo [*das Objektive*] deve ser o que ainda é seu e não se mover e se realizar para si separado da individualidade dos sujeitos, pois de outro modo o sujeito retrocede como mero subalterno no confronto com o mundo já pronto para si. – Nesta direção, portanto, o universal no indivíduo deve sim ser efetivo como o que é próprio e o que é mais próprio dele, mas não como o próprio do sujeito na medida em que possui *pensamentos*, e sim como o próprio de seu *caráter e ânimo*. Em outras palavras, exigimos, por isso, perante a mediação e distinção do pensamento, a Forma da *imediatez* para a unidade do universal e do individual, e a autonomia que estamos levando em consideração adquire a forma da autonomia *imediata*. Une-se a isso, logo a seguir, porém, a *contingência*. Pois se o universal e o predominante da vida humana estão *apenas* presentes de modo imediato na autonomia dos indivíduos, como seu sentimento [*Gefühl*], ânimo e disposição de caráter subjetivos e não devem adquirir nenhuma outra Forma da existência, então eles justamente por meio disso já são deixados ao acaso da vontade e da realização. Resta então apenas o característico justamente destes indivíduos e sua índole que, enquanto propriedade particular deles, não têm por si mesmos nenhuma potência e necessidade de se impor, e sim em vez de se efetivar sempre novamente por um modo universal, por si mesmo tornado firme, aparecem puramente como a resolução, a realização e igualmente a omissão arbitrária do sujeito que apenas repousa sobre si, seus sentimentos, disposição, força, capacidade, astúcia e habilidade.

Esta espécie de contingência constitui, portanto, o característico do estado, que exigimos como o terreno e o modo inteiro de aparecimento [*Erscheinungsweise*] do ideal.

|239| β) Para deixar aparecer de modo mais claro a forma determinada de uma tal efetividade, queremos lançar um olhar sobre o modo de existência oposto.

αα) Este modo de existência está presente onde o conceito ético, a justiça e sua liberdade racional já se elaboraram e se resguardaram na Forma de uma ordem *legal*, de modo que ele também está presente no exterior como necessidade em si mesma imóvel, sem depender da individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter. Este é o caso da *vida do Estado*, onde a vida vem à aparição [*Erscheinung*] de acordo com o conceito de Estado; pois nem toda reunião de indivíduos numa associação social, nem toda união patriarcal deve ser denominada de

Estado. No verdadeiro Estado valem as leis, os costumes e os direitos, na medida em que constituem as determinações universais racionais da liberdade – mesmo também nesta sua *universalidade* e abstração – e não são mais condicionadas pelo acaso do bel-prazer e da peculiaridade particular. Assim como a consciência colocou diante de si as prescrições e as leis em sua universalidade, elas também são externamente efetivas como este universal, que para si segue seu curso regular e detém a violência e a potência públicas sobre os indivíduos, quando estes empreendem opor seu arbítrio à lei, violando-a.

ββ) Um tal estado pressupõe a separação existente entre as universalidades do entendimento legislador e a vitalidade imediata, caso compreendamos por vitalidade aquela unidade na qual todo o substancial e essencial da eticidade e da justiça primeiramente adquiriram efetividade nos *indivíduos* enquanto sentimento [*Gefühl*] e mentalidade, e são por eles unicamente manejados. No estado formado [*gebildeten Zustande*] do Estado [*Staat*], o direito e a justiça, igualmente a religião e a ciência ou, pelo menos, a preocupação pela educação com a religiosidade e com a cientificidade, |240| pertencem ao poder *público* e são por ele conduzidos e realizados.

γγ) Desse modo, os indivíduos *singulares* mantém no Estado a posição de deverem aderir e se subordinar a esta ordem e à sua firmeza existente, já que não são mais, com seu caráter e ânimo, a única existência das potências éticas, e sim, pelo contrário, segundo o que acontece no verdadeiro Estado, devem deixar regular sua inteira particularidade do modo de pensar, a opinião subjetiva e o sentimento, por esta normatividade e conduzi-los em uma sintonia com ela. Esta adesão à racionalidade objetiva do Estado independente do arbítrio subjetivo, pode constituir ou uma mera submissão – porque os direitos, as leis e as instituições, enquanto o poder e a validade, detém a violência da coação – ou pode surgir do livre reconhecimento e conhecimento da racionalidade do existente, de tal modo que o sujeito novamente se reencontra a si mesmo no objetivo. Mas então os indivíduos singulares são e permanecem também sempre apenas o que é passageiro [*Beiläufige*] e não têm em si mesmo uma substancialidade fora da efetividade do Estado. Pois justamente a substancialidade não é mais apenas a propriedade *particular* deste ou daquele *indivíduo*, mas está caracterizada de modo *universal* e *necessário para si mesma* e em todos os seus aspectos até o mínimo detalhe. Por mais que os indivíduos singulares, no interesse e no decurso do todo, também possam realizar algo em ações justas, éticas e conforme a leis, seu querer e execução, comparadas com o todo, permanecem, porém, como eles mesmos, apenas insignificantes e um mero exemplo. Pois suas ações são sempre apenas uma efetivação totalmente parcial de um caso singular, mas não a efetivação deste como uma universalidade no sentido de que esta ação e este caso, desse modo, fossem transformados em lei ou, enquanto

lei, fossem levados ao fenômeno. Igualmente não depende de modo algum dos indivíduos singulares enquanto singulares de eles quererem que |241| o direito e a justiça valham ou não; estes valem em si e para si e valeriam mesmo se eles também não os quisessem. Certamente o universal e o público [*Öffentliche*][13] têm o interesse de que todos os indivíduos singulares se lhe mostrem adequados, mas os indivíduos singulares não infundem interesse *na* relação, de tal modo que o justo e o ético, justamente por meio da concordância deste ou daquele, alcançassem validade; o justo e o ético não necessitam desta aprovação singularizada, pois a punição também fará valer o justo e o ético caso sejam violados.

A posição subordinada do sujeito singular nos Estados formados mostra-se, por fim, no fato de que cada indivíduo apenas possui uma parcela totalmente determinada e sempre restrita no todo. No verdadeiro Estado, a saber, o trabalho para o universal – assim como a atividade para o comércio, para a indústria etc. na sociedade civil – está dividida de modo o mais setorizado possível, de tal sorte que o Estado inteiro não aparece como a ação concreta de *um* indivíduo ou em geral pode ser confiado ao arbítrio, à força, à coragem, à bravura, à potência e ao conhecimento dele, e sim as inumeráveis ocupações e atividades da vida do Estado devem ser atribuídas a uma quantidade igualmente inumerável de agentes. A punição de um crime, por exemplo, não é mais questão de coragem heróica e de virtude individuais de um e mesmo sujeito, mas é separada em seus diferentes momentos, na investigação e no julgamento do ocorrido, no juízo e na execução da sentença jurídica; aliás, cada um desses momentos principais tem eles mesmos novamente suas diferenças mais específicas, nas quais os indivíduos singulares apenas mantém participação em *um* dos aspectos. A aplicação das leis não reside, por conseguinte, em *um* indivíduo, mas resulta da atuação conjunta, multifacetada, de uma ordem estabelecida. Além disso, para cada indivíduo singular estão prescritos os pontos de vista universais enquanto diretriz para a sua atividade, e o que ele realiza segundo estas regras é novamente submetido ao juízo e ao controle das autoridades superiores.

|242| γ) Em todas estas relações, em um Estado ordenado segundo leis, os poderes públicos não têm neles mesmos forma individual, mas o universal enquanto tal domina em sua universalidade, na qual a vitalidade do individual aparece como superada ou como secundária e indiferente. A autonomia por nós exigida, portanto, não pode ser encontrada em tal estado. Por isso, exigimos para a livre configuração da individualidade os estados opostos, nos quais a validade do ético reside unicamente nos indivíduos que, a partir de sua vontade particular e da grandeza e eficiên-

13. "Público" no sentido da "esfera pública" e não enquanto *Publikum* no sentido de "platéia" (N. da T.).

cia eminente de seus caracteres, se colocam no topo da efetividade, no seio da qual vivem. O justo permanece sendo então *sua* mais pessoal resolução, e quando prejudicam o em si e para si ético por meio de sua ação, não há nenhum poder público detentor de força que pede contas a eles e os pune, e sim apenas a justiça de uma necessidade interna que se individualiza de modo vivo em caracteres particulares, em contingências e circunstâncias externas e assim por diante, e apenas nesta Forma se torna efetiva. É aqui justamente que se diferencia a *punição* da *vingança*. A punição legal faz valer o direito universalmente estabelecido contra o crime e se exerce, segundo normas universais, por meio de seus órgãos do poder público, por meio do tribunal e dos juizes que, enquanto pessoas, são o acidental. A vingança pode igualmente ser em si mesma justa, mas ela repousa sobre a *subjetividade* daqueles que se encarregam do ato cometido e que, a partir da justiça de seu próprio peito e modo de pensar, vingam a injustiça nos culpados. A vingança de Orestes, por exemplo, foi justa, mas ele apenas a executou segundo a lei de sua virtude particular, e não segundo o juízo e o direito. – No estado que reivindicamos para a representação artística [*Kunstdarstellung*], o ético e o justo devem, portanto, conservar sem exceção forma individual, no sentido de que o ético e o justo dependam exclusivamente dos indivíduos |243| e apenas cheguem neles e por meio deles à vitalidade e efetividade. Assim, para mencionar ainda isso, nos Estados ordenados a existência exterior do ser humano é assegurada, sua propriedade é protegida, e ele possui seu modo de pensar e conhecimento subjetivos propriamente apenas para si e por meio de si. Mas naquele estado [*Zustand*] destituído de Estado [*Staat*], o asseguramento da vida e da propriedade repousa também apenas na força e bravura de cada indivíduo, que também deve preocupar-se com a sua existência e com a conservação do que lhe pertence e é devido.

Um tal estado estamos acostumados a atribuir à *época dos heróis*. Não se trata aqui de esclarecer qual dos dois estados é, pois, o melhor, se o da vida desenvolvida do Estado ou o da idade heróica. Aqui temos de nos ocupar apenas com o ideal da arte, e para a *arte* a separação entre a universalidade e a individualidade ainda não deve surgir no modo indicado, por mais que esta diferença também seja necessária para a efetividade restante da existência espiritual. Pois a arte e seu ideal são justamente o universal, na medida em que é configurado para a intuição e, por isso, ainda está em unidade imediata com a particularidade e sua vitalidade.

αα) É o que acontece na assim chamada idade dos heróis, que aparece como uma época na qual a virtude, a ἀρετή no sentido dos gregos, constitui o fundamento das ações. Devemos a este respeito certamente distinguir a 'αρετή da *virtus* segundo o significado romano. Os romanos possuíam de modo imediato sua cidade e suas instituições legais, e na oposição ao Estado enquanto finalidade universal, a

personalidade devia renunciar a si. Ser um romano apenas de modo abstrato e representar na própria subjetividade enérgica apenas o Estado romano, a pátria e sua grandeza e potência, esta é a seriedade e dignidade da virtude romana. Os heróis, em contrapartida, são indivíduos que a partir da autonomia de seu caráter e de seu arbítrio assumem a responsabilidade pelo todo de uma |244| ação e a realizam e, junto aos quais, por conseguinte, o justo e o ético, quando os executam, aparecem como modo de pensar individual. Esta unidade imediata, pois, entre o substancial e a individualidade da inclinação, dos impulsos e da vontade reside na virtude grega, de tal modo que a individualidade é a lei de si mesma, sem estar submetida a uma lei, um juízo e um tribunal por si subsistentes. Assim, por exemplo, os heróis gregos surgem numa idade anterior à legalidade ou são eles mesmos fundadores de Estados, de tal modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes partem deles e se efetivam como sua obra individual, que a eles permanece associada. Desse modo, Hércules já foi enaltecido pelos antigos e se apresenta para eles como um ideal de virtude heróica original. Sua livre virtude autônoma, segundo a qual ele, a partir da particularidade de sua vontade, impede a injustiça e luta contra monstros humanos e naturais, não é o estado universal de sua época, mas lhe pertence de modo exclusivo e próprio. Nesse caso, ele não é propriamente um herói moral, tal como mostra sua história das cinqüenta filhas de Téspio[14], que numa noite conceberam dele, e também não é digno, quando lembramos de Áugias[15]; e sim ele aparece em geral como uma imagem desta força e poder autônomos e completos do direito e do justo, para cuja efetivação ele se submeteu a inumeráveis moléstias e trabalhos baseado na livre escolha e no próprio arbítrio. Uma parte de seus feitos[16] ele certamente realiza a serviço e por recomendação de Euristeu[17], mas esta dependência é apenas uma conexão totalmente abstrata, nenhum elo completamente legítimo e consolidado, mediante o qual lhe seria retirada a força da individualidade atuante por si de modo autônoma. – Os heróis homéricos são de espécie semelhante. Sem

14. Téspio possuía cinqüenta filhas e desejava netos nascidos do herói Hércules. Este se alojava em sua casa e em cada noite encontrava uma bela mulher em seu leito. Possuía-a, pensando tratar-se sempre da mesma. E assim conceberam de sua semente as cinqüenta filhas de Téspio (N. da T.).

15. Hércules foi encarregado por Euristeu para limpar as estrebarias de Áugias, rei de Elis, no Peloponeso. O herói pediu a Áugias, como salário, a décima parte dos rebanhos, e se comprometeu a fazer a limpeza num dia. Áugias prometeu facilmente, tanto mais que não acreditava que ficassem as estrebarias desimpedidas em tão pouco tempo. Hércules abriu uma brecha no muro, desviou o curso dos rios Alfeu e Peneu, a água entrava por um lado dos estábulos, saía pelo outro. Áugias não quis pagar, alegando que Hércules tinha sido ajudado por Iolau, e que já estava a serviço de Euristeu (N. da T.).

16. Traduzimos *Tat* por "feito" quando o termo se encontra referido a um contexto heróico, ético e por "ato"quando se refere a um contexto trágico ou jurídico e legal (N. da T.).

17. Euristeu para quem Hera obteve de Zeus que Héracles lhe seria fiel. É sob sua ordem que o herói realiza os famosos doze trabalhos (N. da T.).

dúvida eles também possuem um chefe comum, mas sua aliança não constitui igualmente nenhuma relação já previamente estabelecida de modo legal, que os forçasse à submissão; pelo contrário, eles seguem Agamenon |245| voluntariamente, que, por sua vez, não é um monarca no sentido atual da palavra; e assim cada herói também dá o seu conselho, o encolerizado Aquiles se separa autonomamente e, em geral, cada um vai e vem, luta e repousa a seu bel-prazer. Os heróis da antiga poesia árabe também surgem com uma autonomia idêntica, não ligados a nenhuma ordem estabelecida desde sempre e não como meras partículas desta ordem; também o *Xá-namé*[18] de Ferdúsi nos mostra figuras [*Gestalten*] semelhantes. No ocidente cristão o sistema feudal e a cavalaria constituem o terreno para o livre heroísmo e para as individualidades que repousam sobre si. Desta espécie são os heróis da Távola Redonda assim como o círculo dos heróis, cujo ponto central é constituído por Carlos Magno. Assim como Agamenon, Carlos está cercado de livres figuras de heróis [*Heldengestalten*] e por isso é uma mesma conexão destituída de poder, na medida em que sempre precisa chamar a atenção de seus vassalos e é forçado a observar como eles igualmente seguem suas próprias paixões; e mesmo que Carlos também queira agitar-se como Júpiter no Olimpo, ainda assim eles o abandonam com seus empreendimentos e partem autonomamente para a aventura. O modelo completo para esta relação encontramos mais adiante no Cid. Também ele é membro de uma aliança, dependente de um rei e deve prestar satisfação de seus deveres de vassalo; mas face a esta aliança coloca-se a lei da honra enquanto voz dominadora da própria personalidade, em favor de cujo brilho, nobreza e glória imaculáveis o castelhano luta. E assim, o rei também aqui apenas pode julgar, deliberar e fazer guerra mediante o conselho e consentimento de seus vassalos; caso não queiram, não lutarão com ele e também não se submeterão a uma maioria de vozes; cada um responde por si e tira sua vontade assim como sua força para a ação dele mesmo. Uma imagem semelhante e admirável de autonomia independente oferecem os heróis sarracenos que se mostram para nós numa figura [*Gestalt*] ainda mais áspera. – Mesmo o *Reineke Fuchs*[19] renova para nós a visão de um semelhante estado. O leão é decerto senhor e rei, mas o lobo |246| e o urso etc. fazem igualmente parte do conselho; Reineke e os outros também agem como querem; caso se instaure um processo, o ardiloso se livrará astutamente ou encontrará interesses particulares do

18. *Xá-namé*, ou "Livro dos Reis", imensa epopéia de 6 000 dísticos composta no século X pelo poeta persa Ferdúsi (N. da T.).

19. Esta obra, composta por volta de 1180, de Heinrich, chamado "*der Glichezaere*", é mais propriamente uma "epopéia animal". O gênero, fortemente carregado de crítica social, foi fixado na literatura alemã por um *Volksbuch* em alto-alemão, publicado em 1544. Goethe compôs um poema épico com o mesmo título (*Reineke Fuchs*) em 1794 (N. da T.).

rei e da rainha, do quais faz uso, na medida em que, de modo esperto, sabe troçar de seu soberano, o que ele também gosta de fazer.

ββ) Assim como, pois, no estado heróico, o sujeito permanece em conexão imediata com o todo de seu querer, atividade e realização, ele também responde sem reservas por qualquer conseqüência que decorra desta atividade. Se, em contrapartida, *nós* agimos ou julgamos ações, exigimos, para poder imputar ao indivíduo uma ação, que tenha tido consciência e conhecimento da espécie de sua ação e as circunstâncias sob as quais ela foi realizada. Se o conteúdo das circunstâncias é de outra espécie e a objetividade, deste modo, traz outras determinações em si mesma do que aquelas que entraram na consciência do agente, o homem de hoje não responde pelo conjunto da extensão do que fez, mas afasta de si a parte de sua ação que, por causa de uma ignorância e desconhecimento das próprias circunstâncias, se apresentava diferente do que residia na vontade, e ele apenas atribui a si o que sabia e realizou com propósito e intenção, em relação a este saber. O caráter heróico, porém, não faz esta distinção, mas responde pelo conjunto de sua ação com a sua individualidade inteira. Édipo, por exemplo, se depara em seu caminho para o oráculo com um homem, e o assassina numa desavença. Na época desta briga o ato não seria considerado crime; o homem se mostrou violento contra ele. Mas este homem era seu pai. Édipo se casa com uma rainha; a esposa é sua mãe; sem saber encaminhou-se para um casamento incestuoso. Ele, todavia, reconhece como seu o todo deste delito e se pune como assassino do pai e como incestuoso, embora não tenha residido em seu saber e querer assassinar o *pai* nem desposar a *mãe*. |247| A consistência e a totalidade autônoma do caráter heróico não quer dividir a culpa e não sabe nada desta contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo com suas conseqüências, ao passo que na complicação e na ramificação do agir atual cada um recorre a todos os outros e afasta o quanto pode a culpa de si. Nossa visão é nesta relação *mais moral*, na medida em que na moral [*im Moralischen*] o aspecto subjetivo do saber constitui um momento principal das circunstâncias e da convicção do bem, assim como da intenção interior junto à ação. Mas na época heróica, na qual o indivíduo é e permanece essencialmente uno e o objetivo, enquanto saindo dele, é e permanece algo seu, o sujeito quer, pois, ter feito totalmente e sozinho o que fez e transferir o acontecido completamente para si.

O indivíduo heróico tampouco se separa do conjunto ético ao qual pertence, antes tem uma consciência de si apenas enquanto em unidade substancial com este todo. *Nós*, em contrapartida, segundo nossa concepção atual, nos separamos, enquanto pessoas com nossos fins e relações pessoais, dos fins de tal totalidade; o indivíduo faz o que faz, a partir de sua personalidade, para si como pessoa e responde, por isso, também apenas por sua própria ação, mas não pelo atuar do todo subs-

tancial, a quem pertence. É por isso que fazemos a distinção, por exemplo, entre a pessoa e a família. A época heróica não conhece tal separação. Nela a culpa do progenitor se transfere para o descendente e toda uma linhagem sofre pelo primeiro criminoso; o destino [*Schicksal*] da culpa e do delito é herdado. Para nós, esta condenação, enquanto a queda irracional em um destino [*Geschick*] cego, parecerá injusta. Assim como entre nós os feitos dos antepassados não honram os filhos e os netos, assim também os crimes e os castigos dos antepassados não desonram os descendentes e muito menos podem macular seu caráter subjetivo; aliás, segundo o modo de pensar de hoje, mesmo o confisco |248| dos bens familiares constitui um castigo que lesa o princípio da profunda liberdade subjetiva. Mas na antiga totalidade plástica o indivíduo não é em si mesmo isolado, e sim é membro de sua família, de sua linhagem. Por isso, o caráter, o agir e o destino [*Schicksal*] da família permanecem também a questão própria de cada membro e longe de negar os atos e o destino [*Geschick*] de seus pais, cada indivíduo singular, pelo contrário, os aceita de modo voluntário como sendo seus; eles vivem nele e, assim, ele *é* o que seus pais eram, sofreram ou fizeram. Para nós, isto soa como algo duro, mas o responder-apenas-por-si [*Nur-für-sich-Einstehen*] e a autonomia subjetiva que se adquire por meio disso, vistos por outro lado, são também apenas a autonomia abstrata da pessoa – enquanto que, em contrapartida, a individualidade heróica é mais ideal, porque ela não se contenta em si mesma na liberdade e infinitude formais, e sim permanece fechada em constante identidade imediata com todo o substancial das relações espirituais que leva à efetividade viva. O substancial é na individualidade heróica imediatamente individual e, desse modo, o indivíduo é em si mesmo substancial.

γγ) Aqui, pois, torna-se imediatamente possível encontrar um fundamento para o fato de as formas artísticas ideais serem transferidas para idades míticas e em geral para os dias mais antigos do passado, enquanto o melhor terreno de sua efetividade. Se as matérias, a saber, são tiradas do presente, cuja Forma peculiar, tal como se encontra efetivamente diante de nós, se afixou na representação segundo todos os seus aspectos, as mudanças, as quais o poeta não pode se subtrair, adquirem facilmente a impressão do que é meramente feito e intencional. O passado, em contrapartida, pertence apenas à recordação, e a recordação já realiza por si só o envolvimento dos caracteres, acontecimentos e ações na roupagem da universalidade, pela qual as específicas particularidades [*besonderen Partikularitäten*] externas e casuais não transparecem. À existência efetiva de uma ação ou de um caráter pertencem muitas insignificantes circunstâncias e condições mediadas, |249| numerosos acontecimentos e atos isolados, ao passo que na imagem da lembrança todas estas contingências estão apagadas. Nesta libertação da contingência do exterior, o artista conquista uma mão mais livre quanto ao particular e individual para

seu modo artístico de configuração, quando os atos, as histórias e os caracteres pertencem a épocas antigas. Certamente ele também possui recordações históricas, a partir das quais deve elaborar o conteúdo na forma do universal; mas a imagem do passado, como foi dito, já tem, enquanto imagem, a vantagem da maior universalidade, enquanto que os fios variados da mediação de condições e relações, com todo o seu envolvimento [*Umgebung*] da finitude, fornecem ao mesmo tempo o meio e os pontos de sustentação para não apagar a individualidade que a obra de arte necessita. De modo mais preciso, uma época heróica possui então a vantagem diante de um estado mais formado e tardio, de o caráter singular e o indivíduo em geral em tais dias ainda não encontrarem diante de si o substancial, o ético e o justo como necessidade legal, e de estar colocado imediatamente diante do poeta, nesta medida, o que exige o ideal.

Shakespeare, por exemplo, tirou muitas matérias para as suas tragédias de crônicas ou de novelas antigas que falam de um estado que ainda não se desprendeu para uma ordem completamente estabelecida, e sim na qual a vitalidade do indivíduo, em sua resolução e execução, ainda prevalece e é determinante. Seus dramas propriamente históricos, em contrapartida, possuem em si mesmos um ingrediente principal do histórico meramente exterior e, por isso, estão mais afastados do modo de exposição ideal, embora também aqui os estados e as ações sejam sustentados e elevados por meio da dura autonomia e teimosia dos caracteres. Certamente estes caracteres permanecem em sua autonomia novamente apenas um repousar sobre si geralmente formal, enquanto na autonomia dos caracteres heróicos deve também |250| ser essencialmente apontado o *conteúdo*, cuja efetivação eles estabelecem para si como finalidade.

Por meio deste último ponto também se refuta, pois, no que concerne ao terreno universal do ideal, a concepção de que o *idílico* é especialmente apropriado para tanto, na medida em que neste estado a cisão entre o que é por si legítimo e necessário e a individualidade viva não está presente de nenhum modo. Mas por mais simples e originárias que também possam ser as situações idílicas e por mais que sejam mantidas intencionalmente afastadas da prosa constituída da existência espiritual, esta simplicidade tem, por outro lado, porém, segundo o *autêntico* Conteúdo, muito pouco interesse para poder valer como o mais próprio fundamento e terreno do ideal. Pois este terreno não traz consigo mesmo os motivos [*Motive*] mais importantes do caráter heróico, a pátria, a eticidade, a família etc. e seu desenvolvimento, pelo contrário, o todo do núcleo do conteúdo, se limita ao fato de que uma ovelha se perdeu ou de que uma moça se apaixonou. Assim, o idílico também vale freqüentemente apenas como um refúgio e diversão do ânimo, ao qual, assim como em *Geßner*[20], por exemplo, muitas vezes ainda se associa um sentimentalismo e um

20. Salomon Geßner (1730-1788), poeta e pintor suíço, autor, entre outros, de *Idílios* (1756) (N. da T.).

lânguido torpor. Os estados idílicos do nosso presente [*heutigen Gegenwart*] têm novamente a deficiência desta simplicidade – o elemento caseiro e campestre no sentimento do amor ou do prazer de um bom café ao ar livre etc. ser igualmente de interesse insignificante, na medida em que nesta vida de cura de aldeia etc. – é apenas abstraído de toda conexão mais ampla com entrelaçamentos profundos em fins e relações mais ricos de Conteúdo. Por conseguinte, também nesta relação devemos admirar o *genius* de Goethe, pelo fato de em *Hermann e Dorotéia*[21] concentrar-se num âmbito semelhante, na medida em que escolhe uma particularidade estreitamente limitada da vida do presente, mas ao mesmo tempo traz à tona, como pano de fundo e como |251| atmosfera nos quais se move este círculo, os grandes interesses da revolução e da própria pátria, e coloca a matéria por si limitada em relação com os acontecimentos mundiais os mais potentes e abrangentes.

De modo geral, porém, não estão excluídos do ideal o mal e o que é ruim, a guerra, as matanças e a vingança, e sim freqüentemente tornam-se o conteúdo e o terreno da época mítica e heróica, conteúdo e terreno que surgem numa forma tanto mais dura e selvagem quanto mais estas épocas estiverem afastadas da completa formação jurídica e ética. Nas aventuras da cavalaria, por exemplo, nas quais os cavaleiros errantes se põem a caminho para remediar o mal e a injustiça, estes heróis caem eles mesmos muitas vezes na selvajeria e descomedimento, e de modo semelhante, também o heroísmo religioso dos mártires pressupõe um tal estado de barbárie e crueldade. No conjunto, todavia, o ideal cristão, que tem seu lugar na interioridade [*Innigkeit*] e na profundidade do interior [*Innern*], é mais indiferente quanto às relações da exterioridade.

Assim como o estado do mundo mais ideal corresponde principalmente a épocas determinadas, a arte também escolhe principalmente um determinado estamento para as formas que deixa aparecer no estado do mundo – o estamento dos *príncipes*. E, na verdade, não por senso aristocrático e amor pelo que é nobre, mas por causa da completa liberdade da vontade e da produção que se encontram realizadas na representação do príncipe. Assim, por exemplo, na tragédia antiga vemos o coro como o terreno universal, destituído de individualidade, dos modos de pensar, representações e modos de sentimento, sobre o qual a ação determinada deve acontecer. Deste terreno erguem-se então os caracteres individuais das personagens agentes, que pertencem aos que reinam sobre o povo, as famílias reais. Nas figuras das classes inferiores, em contrapartida, quando empreendem agir no seio

21. A peça é de 1797, por vezes descrita como "epopéia burguesa", relata em hexâmetros dactílicos a relação amorosa entre dois jovens, Hermann e Dorotéia, cujo pano de fundo é a Revolução Francesa e suas conseqüências na Alemanha (N. da T.).

de suas relações limitadas, vemos por todos os lados a opressão; pois nos estados desenvolvidos elas são, com efeito, |252| dependentes e pressionadas segundo todos os lados, e com suas paixões e interesses entram completamente em apuros e na miséria da necessidade que lhes é exterior, já que atrás delas logo se situa a potência insuperável da ordem burguesa, contra a qual não conseguem impor-se, e permanecem mesmo expostos ao arbítrio dos superiores, onde este arbítrio é legitimado legalmente. Nesta limitação, toda a independência se vê afrontada pelas relações subsistentes. Por isso, os estados e os caracteres deste círculo são mais adequados para a comédia [*Lustspiel*] e o cômico [*Komische*] em geral. Pois os indivíduos têm no cômico o direito de se pavonear como querem e gostam; em seu querer e opinar e em sua representação deles mesmos, eles podem arrogar-se uma autonomia, que lhes é imediatamente de novo destruída por meio deles mesmos e de sua dependência interior e exterior. Principalmente, porém, tal repouso sobre si simulado sucumbe nas relações exteriores e na posição trôpega dos indivíduos perante elas. A potência destas relações está dada num grau totalmente diferente nos estamentos baixos do que no dos soberanos e dos príncipes. Contra isso, Dom César, em *A Noiva de Messina*[22] de Schiller, pode com razão proclamar: "Não há nenhum juiz superior acima de mim" e, quando quer ser castigado, precisa pronunciar para si mesmo a sentença e executá-la. Pois não está submetido a nenhuma necessidade exterior do direito e da lei e, no que concerne à punição, também é apenas dependente de si mesmo. As figuras [*Gestalten*] shakespeareanas certamente não pertencem todas ao estamento do príncipe, e se situam, em parte, sobre um terreno histórico e não mais mítico; mas elas estão situadas em épocas de guerra civil, nas quais os elos da ordem e das leis relaxam ou se rompem e, desse modo, alcançam novamente a independência e a autonomia exigidas.

|253| b. Os atuais estados prosaicos

Se, a partir de todas estas relações até agora mencionadas, olharmos para o presente de nosso atual estado do mundo e de suas relações jurídicas, morais e políticas desenvolvidas, o círculo para configurações ideais na atual efetividade é de natureza muito restrita. Pois as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência. A virtude doméstica e a honradez, os ideais de homens honestos e mulheres honradas – na medida em que seu querer e modos de agir se restringem a esferas nas quais o ser humano ainda atua livremente como sujeito individual, isto é, onde ele é o que é

22. *Die Braut von Messina* (1803) (N. da T.).

e faz o que faz segundo seu arbítrio individual – constituem, a este respeito, a matéria principal. Mas também para estes ideais falta o Conteúdo mais profundo e assim o propriamente mais importante permanece apenas o aspecto subjetivo do *modo de pensar*. O conteúdo mais objetivo é dado pelas relações estabelecidas já existentes e, assim, pois, o modo como ele aparece nos indivíduos e em sua *subjetividade interior*, em sua moralidade etc. deve permanecer o interesse o mais essencial. Em contrapartida, seria inadequado ainda querer estabelecer, para a nossa época, ideais, por exemplo, de juízes e de monarcas. Quando um funcionário da justiça se comporta e age como exige a função e o dever, ele apenas faz sua obrigação determinada, adequada à ordem, prescrita pelo direito e pela lei; o que tais funcionários da justiça, além disso, ainda acrescentam de sua individualidade, moderação do comportamento, perspicácia etc., não é a coisa principal nem o conteúdo substancial, mas algo indiferente e corriqueiro. Igualmente os monarcas de nossa época não são mais, como os heróis da idade mítica, um cume em si mesmo *concreto* do todo, mas um ponto central em maior ou menor grau abstrato no seio de instituições já constituídas por si e estabelecidas por meio da lei e da constituição. |254| Os monarcas de nossa época não possuem mais em suas mãos as decisões de governo as mais importantes; eles não promulgam mais eles mesmos o direito; as finanças, a ordem e a segurança civis não são mais seu negócio próprio específico, a guerra e a paz são determinadas por meio de relações políticas e estrangeiras universais, que não pertencem à sua condução e poder particulares; e, se cabe a eles a decisão suprema e última no que concerne a todas estas relações, o autêntico conteúdo das deliberações, porém, pertence no todo menos à individualidade de sua vontade, pelo fato de já estar propriamente afirmado por si mesmo, de tal modo que, no que se refere ao universal e ao que é público, o cume da própria vontade monárquica subjetiva é apenas de espécie formal. De modo semelhante, também um general ou um comandante de exército em nossa época têm grande poder, os fins e os interesses os mais essenciais são colocados em sua mão, e sua sagacidade, sua coragem, sua decisão e seu espírito devem decidir sobre o que é mais importante. Entretanto, o que nesta decisão poderia ser atribuído ao seu caráter subjetivo enquanto sendo propriedade pessoal sua é apenas de pequena amplitude. Pois, por um lado, os fins lhe são dados e encontram sua origem não na sua individualidade, mas em relações que se situam fora do âmbito de seu poder; por outro lado, ele também não cria a partir dele mesmo os meios para a execução destes fins; pelo contrário, os meios lhe são proporcionados, já que não lhe estão submetidos e não se encontram sob a obediência de sua personalidade, e sim estão numa posição totalmente diferente do que na posição de depender desta individualidade militar.

Assim, pois, em nosso atual estado do mundo, o sujeito pode em geral sem dúvida agir segundo este ou aquele aspecto a partir dele mesmo, mas cada indivíduo singular pertence – seja para que lado queira se dirigir – a uma ordem subsistente da sociedade e não aparece como esta forma viva autônoma, total e ao mesmo tempo individual desta |255| própria sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela. Por isso, ele apenas age enquanto envolvido nela e o interesse por tal forma, assim como o Conteúdo de seus fins e atividade, é infinitamente particular. Pois, por fim, a questão sempre se limita à visão do que se passa com este indivíduo, se ele alcançou sua finalidade com êxito, que impedimentos e adversidades se opõem, que envolvimentos casuais e necessários impedem ou levam ao desfecho e assim por diante. E se a personalidade moderna em seu ânimo e caráter também é para si infinita enquanto sujeito e em seu fazer e padecer aparecem o direito, a lei, a eticidade e assim por diante, a existência do direito neste indivíduo singular é, pois, igualmente limitada como o próprio indivíduo singular, diferentemente da existência do direito, dos costumes e da legalidade em gerais no autêntico estado heróico. O indivíduo singular não é mais agora o portador e a efetividade exclusiva destas potências como na idade heróica [*Heroentum*].

c. A reconstrução da autonomia individual

Mas o interesse e a necessidade de uma tal totalidade individual efetiva e de uma tal autonomia vivente não irão e não poderão nunca nos abandonar, por mais que reconheçamos como vantajosos e racionais a essencialidade e o desenvolvimento dos estados na vida política e civil constituída. Neste sentido, podemos admirar o espírito poético de juventude de Schiller e de Goethe ao tentarem, em meio a estas relações dadas da época moderna, reconquistar a autonomia perdida das figuras [*Gestalten*]. Mas como, entretanto, vemos Schiller realizar esta tentativa em suas primeiras obras? Apenas por meio da revolta contra o conjunto da própria sociedade civil. Karl Moor[23], ofendido pela ordem existente e por homens que abusam do poder desta ordem, sai do círculo da legalidade e, na medida em que |256| possui a audácia de romper com as barreiras [*Schranken*] que o sufocam e assim propriamente criar para si um novo estado heróico, transforma-se em restaurador do direito e vingador autônomo da injustiça, da inclemência e da opressão. Mas, por um lado, tem de resultar pequena e isolada esta vingança privada devido à insuficiência dos meios necessários; e, por outro lado, ela apenas pode levar ao crime, já que encerra em si mesma a injustiça que pretende destruir. Da parte de

23. Protagonista de *Die Räuber* [*Os Bandidos*] (1781) (N. da T.).

Karl Moor, trata-se de um infortúnio, de um erro, e mesmo que também seja trágico, apenas meninos podem ser seduzidos por este ideal de bandidos. Em *Intriga e Amor*[24], os indivíduos igualmente se atormentam sob relações opressivas e adversas com suas pequenas particularidades e paixões, e pela primeira vez no *Fiesco*[25] e no *Don Carlos*[26] as figuras principais [*Hauptgestalten*] aparecem mais elevadas, na medida em que assumem um Conteúdo substancial, a libertação de sua pátria ou a liberdade da convicção religiosa, e se tornam heróis a partir dos fins aos quais se propõem. De um modo ainda mais alto Wallenstein[27] se arvora à cabeça de seu exército como regulador das relações políticas. Ele conhece exatamente a potência destas relações, das quais seu próprio meio, o exército, é dependente, e, por causa disso, hesita ele mesmo por longo tempo entre a vontade e o dever. Mas tão logo ele se decidiu, vê os meios, que ele crê como certos, escorrerem pelas mãos e seu instrumento se despedaçar. Pois o que em última instância une os oficiais e generais não é a gratidão pelo que Wallenstein lhes proporcionou de louvável por meio do cargo e da promoção, não é sua glória de comandante de exército, mas o dever que pos-suem perante o poder e o governo universalmente reconhecido, seu juramento que fizeram para o chefe do Estado, o Imperador da Monarquia Austríaca. Assim, no fim ele se encontra sozinho e não é tanto combatido e vencido pela potência exterior que se opõe quanto despojado de todos os meios para a execução de sua finalidade; abandonado pelo exército, porém, |257| ele está perdido. Um ponto de partida semelhante, mesmo que invertido, é assumido por Goethe no *Götz*[28]. A época de Götz e Franz von Sickingen é a interessante época na qual a cavalaria, com a autonomia nobre de seus indivíduos, encontra sua decadência por causa de uma ordem e legalidade objetivas em vias de nascer. A escolha deste contato e desta colisão entre a época heróica medieval e a vida moderna legal, enquanto primeiro tema, testemunha a grande sensibilidade [*Sinn*] de Goethe. Pois Götz e Sickingen ainda são heróis que, a partir de suas personalidades, coragem e sentido justo e reto, querem regular de modo autônomo os estados em seus círculos mais estreitos ou mais amplos; mas a nova ordem das coisas leva o próprio Götz à injustiça e o condena a sucumbir. Pois apenas a cavalaria e o sistema feudal são na Idade Média

24. *Kabale und Liebe* (1784). Primeiro título: *Luise Millerin* (N. da T.).

25. O título completo da obra é: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* [*A Conspiração de Fiesco em Gênova*] (1783) (N. da T.).

26. Obra do ano de 1787 (N. da T.).

27. General da Guerra dos Trinta Anos e protagonista da trilogia de mesmo nome, publicada entre 1796-1799 (N. da T.).

28. Primeiro drama de Goethe, *Götz von Berlichingen* é do ano de 1773 e se situa no fim do século XV. Seu personagem principal é o cavaleiro Götz; Franz von Sickingen é o seu melhor amigo (N. da T.).

o terreno autêntico para esta espécie de autonomia. – Mas se a ordem legal se constituiu de modo mais completo em sua forma prosaica e se tornou predominante, a autonomia aventureira dos indivíduos cavalheirescos sai de relação e, se ela ainda quer afirmar-se a si como o que é unicamente válido, regular a injustiça no sentido da cavalaria e proporcionar ajuda aos oprimidos, ela se torna ridícula como Dom Quixote, tal como descreve Cervantes.

Mas mediante o contato entre uma tal oposição de concepções de mundo distintas e a ação no seio desta colisão, já tocamos brevemente no que anteriormente havíamos designado em termos gerais como determinidade e diferenciação mais precisas do estado universal do mundo, enquanto a *situação* em geral.

2. *A Situação*

Segundo a consideração feita até o momento, o estado do mundo ideal que a arte, à diferença da efetividade prosaica, é chamada a expor, constitui apenas a existência espiritual |258| em geral e, assim, apenas a *possibilidade* da configuração individual, mas não esta própria configuração. Por conseguinte, apenas o fundamento e o terreno universais, sobre os quais os indivíduos viventes da arte podem aparecer estavam diante de nós. Este terreno é certamente fecundado de individualidade e repousa sobre a autonomia dela, mas enquanto *estado universal* ainda não mostra o movimento ativo dos indivíduos em sua atuação viva – assim como o templo que a arte erige ainda não é a exposição individual do próprio Deus, e sim apenas contém seu germe. Por isso, inicialmente ainda devemos considerar aquele estado do mundo como o em si mesmo imóvel, como uma harmonia de potências, que o governam, e nesta medida, como um subsistir substancial, válido uniformemente e que, contudo, não pode ser apreendido como um assim chamado estado [*Stand*] da inocência. Pois é o estado em cuja plenitude e potência da eticidade o monstro da cisão apenas ainda dormitava, uma vez que para a nossa *consideração* apenas se apresentava o aspecto de sua unidade substancial e, por conseguinte, a individualidade também apenas estava presente em seu modo universal, no qual, em vez de fazer valer sua determinidade, ela novamente transcorre sem deixar rastros e sem algum incômodo essencial. À individualidade pertence, porém, essencialmente a determinidade e, se o ideal deve surgir diante de nós como *forma determinada*, é necessário que não permaneça apenas em sua universalidade, mas manifeste o universal no modo particular e lhe dê existência e fenômeno apenas através disso. Sob esta relação, a arte não deve apenas descrever um estado *universal* do mundo, e sim partindo desta representação indeterminada, deve progredir para as imagens dos caracteres e das ações *determinados*.

Do ponto de vista dos *indivíduos*, o estado universal é, por isso, certamente o terreno disponível para eles, o qual, porém, se abre para a especificidade dos estados e, mediante esta particularização, se abre para colisões e complicações que se tornam as |259| ocasiões para os indivíduos manifestarem *o que* eles são e se mostrarem como forma determinada. Do ponto de vista do estado do mundo, em contrapartida, este mostrar-se [*Sich-zeigen*] dos indivíduos aparece certamente como devir de sua universalidade numa particularização e singularidade viventes, mas aparece numa determinidade na qual as *potências universais* se mantém ao mesmo tempo como *dominantes*. Pois o ideal determinado, considerado segundo seu aspecto essencial, possui como seu Conteúdo substancial as eternas potências que dominam o mundo. Entretanto, o modo da existência que pode ser conquistado na Forma do mero caráter de estado [*Zuständlichkeit*], não é digno deste Conteúdo. O estado [*das Zuständliche*], a saber, possui em parte o hábito como sua Forma – o hábito, porém, não corresponde à natureza *autoconsciente* espiritual daqueles interesses os mais profundos; em parte deveríamos justamente ver aparecer estes interesses na vida por meio da *contingência e* do *arbítrio* da atividade própria da individualidade – mas a contingência e o arbítrio inessenciais são por sua vez tampouco adequados à universalidade substancial, que constitui o conceito do que é em si mesmo verdadeiro. Por isso, devemos procurar para o Conteúdo concreto do ideal, por um lado, um fenômeno artístico mais determinado, por outro lado, um fenômeno artístico mais digno.

As potências universais apenas podem manter esta nova configuração em sua *existência* pelo fato de aparecerem em sua distinção e movimento essenciais em geral e, mais precisamente, pelo fato de aparecerem umas perante as outras em sua contraposição. Dois momentos devem ser ressaltados na particularidade, para a qual caminha deste modo o universal: em primeiro lugar, a *substância*, enquanto um círculo das potências universais, por cuja *particularização* a substância é decomposta em suas partes autônomas; em segundo lugar, os *indivíduos*, que aparecem como a realização atuante destas potências e para as quais fornecem a forma individual.

Entretanto, a diferença e a oposição, nas quais desse modo é estabelecido o estado do mundo inicialmente em si mesmo harmônico com seus indivíduos, consideradas na relação com este estado do mundo, |260| constituem o impulsionar para fora [*Hervortreiben*] do *Conteúdo essencial* que o estado do mundo carrega em si mesmo, ao passo que, inversamente, o universal substancial que reside no estado do mundo prossegue de *tal modo* para a particularidade e singularidade, que este universal leva a *si* à existência, na medida em que certamente dá a si a aparência da contingência, da discórdia [*Spaltung*] e da cisão [*Entzweiung*], mas justamente de novo elimina por meio disso esta aparência, para *se* deixar aparecer nela.

A separação destas potências e sua auto-efetivação nos indivíduos pode, além disso, apenas acontecer sob determinadas circunstâncias e estados, sob os quais e enquanto tais, o todo do fenômeno se depreende na existência ou os quais constituem o estímulo para esta efetivação. Consideradas por si mesmas, tais circunstâncias são desprovidas de interesse e adquirem pela primeira vez seu significado em sua relação com seres humanos, por cuja autoconsciência o conteúdo daquelas potências espirituais deve ser acionado para o fenômeno. Por isso, as circunstâncias externas devem ser essencialmente apreendidas nesta relação, na medida em que apenas alcançam importância através do que são *para o espírito*, a saber, pelo modo em que são apreendidas pelos indivíduos e, assim, fornecem a ocasião para levar à existência a necessidade espiritual interna, os fins, os modos de pensar e em geral a essência determinada das configurações individuais. As circunstâncias e os estados determinados formam, enquanto esta ocasião mais precisa, a *situação*, a qual constitui o pressuposto mais específico para a autêntica exteriorização de si e efetuação de tudo o que no estado universal do mundo inicialmente ainda se encontra oculto e não desenvolvido. Por isso, devemos adiantar a averiguação do conceito de situação à consideração da autêntica ação.

A situação, em termos gerais, é, por um lado, o estado em geral, *particularizado em determinidade*, e nesta determinidade é, por outro lado, ao mesmo tempo o estímulo para a exteriorização determinada do conteúdo, que deve apresentar-se na existência por meio da exposição artística. Principalmente a partir deste último ponto de vista, a situação oferece |261| um amplo campo de consideração, na medida em que desde sempre o aspecto mais importante da arte foi encontrar situações interessantes, isto é, situações que fazem aparecer os interesses profundos e importantes e o verdadeiro Conteúdo do espírito. Sob esta relação, as exigências são distintas para as diferentes artes; a escultura, por exemplo, mostra-se limitada no que diz respeito à multiplicidade interior das situações, a pintura e a música já são mais livres, a mais inesgotável em termos de situações é, todavia, a poesia.

Mas uma vez que aqui ainda não nos encontramos no âmbito das artes particulares, precisamos neste momento apenas ressaltar os pontos de vista gerais, os quais podemos articular segundo a seguinte gradação.

Em primeiro lugar, a situação, antes de se ter desenvolvida em si mesma em determinidade, ainda mantém a Forma da *universalidade* e, assim, da *indeterminidade*, de tal modo que inicialmente temos diante de nós apenas a situação por assim dizer da *ausência dse situação*. Pois a Forma da indeterminidade é ela mesma apenas *uma* Forma que se contrapõe a uma outra, a da determinidade, e mostra-se, assim, ela mesma como uma unilateralidade e deteminidade.

A partir desta universalidade, porém, surge, *em segundo lugar*, a situação na particularização e se torna determinidade autêntica, embora inicialmente ainda *inócua*, determinidade que ainda não dá ocasião para uma *oposição* e sua solução necessária.

Em terceiro lugar, por fim, a *cisão* e sua determinidade constituem a essência da situação que, desse modo, torna-se uma *colisão*, a qual, por sua vez, conduz a reações e neste sentido forma tanto o ponto de partida quanto a passagem para a autêntica ação.

Pois a situação em geral é o *estágio intermediário* entre o estado universal do mundo, em si mesmo imóvel, e a ação [*Handlung*] concreta aberta em si mesma para a ação [*Aktion*][29] e reação [*Reaktion*]; por isso, ela também deve expor em si mesma o caráter tanto de um quanto de outro extremo e nos conduzir de um para o outro.

|262| a. A ausência de situação

A Forma para o estado universal do mundo, tal como o ideal da arte deve levá-lo ao fenômeno, é a autonomia tanto individual quanto em si mesma essencial. A autonomia, considerada enquanto tal e estabelecida para si, não fornece inicialmente nada mais a não ser o descansar seguro sobre si mesmo num repouso rígido. E, assim, a forma determinada ainda não sai de si para nenhuma relação com outra coisa, e sim permanece no fechamento interior e exterior da unidade consigo mesma. Disso resulta a ausência de situação, tal como a vemos, por exemplo, nas imagens de templos antigos dos inícios da arte e cujo caráter – de profunda e imóvel seriedade e da mais silenciosa, inclusive rígida, mas grandiosa nobreza – ainda em épocas posteriores foi imitado no mesmo tipo. A escultura egípcia e a mais antiga escultura grega, por exemplo, guardam uma intuição desta espécie de ausência de situação. Na arte plástica cristã, além disso, Deus Pai ou Cristo são representados de modo semelhante, principalmente em bustos; a firme substancialidade do divino, apreendida como Deus determinado e particular ou como a personalidade em si mesma absoluta, presta-se em geral a tal espécie de exposição, embora retratos medievais também tragam em si a mesma deficiência de situações determinadas, nas quais o caráter do indivíduo poderia se exprimir, e apenas querem expressar o conjunto do caráter determinado em sua firmeza.

29. Traduzimos *Handlung* e *Aktion* por "ação". O termo *Aktion* geralmente é empregado por Hegel junto com o termo *Reaktion*, que traduzimos por "reação"; ambos designam os movimentos específicos de ação e reação no interior de uma *Handlung*. Já *agieren* traduzimos por "agir" (N. da T.).

b. A situação determinada em sua inocuidade

Mas, uma vez que a situação em geral reside na *determinidade*, o segundo ponto consiste no sair [*Heraustreten*] deste silêncio e repouso beato ou do rigor e da violência exclusivos da autonomia em si mesma. As formas destituídas de situação e, assim, imóveis segundo o interior e o exterior, devem colocar-se em movimento e renunciar à sua mera simplicidade. |263| A primeira progressão, entretanto, para a manifestação [*Manifestation*] mais específica em uma exteriorização [*Äußerung*] particular é certamente a situação determinada, mas que ainda não é essencialmente situação em si mesma diferente e plena de colisão.

Esta primeira exteriorização individualizada permanece, por conseguinte, de uma espécie tal que não tem nenhuma conseqüência ulterior, na medida em que não se põe em nenhuma contraposição hostil contra um outro e, assim, não pode provocar uma reação, mas em sua despreocupação já está pronta e completada por meio de si mesma. A isto pertencem aquelas situações que no todo devem ser consideradas como um jogo, na medida em que nelas se passa ou é efetuado algo que de fato não possui nenhuma seriedade. Pois em geral a seriedade da atuação e da ação apenas aparece por meio de oposições e contradições, que impelem para a superação e o triunfo de um ou de outro lado. Por isso, estas situações também não são propriamente ações nem fornecem a ocasião estimuladora para as ações, e sim são em parte estados determinados, mas em si mesmos completamente simples, em parte são um fazer sem uma finalidade em si mesma essencial e séria que pudesse nascer de conflitos ou levar a conflitos.

α) A primeira questão nesta relação é a passagem do repouso da ausência de situação para o movimento e a manifestação [*Äußerung*] – seja enquanto movimento puramente mecânico, seja enquanto primeira emoção e satisfação de qualquer necessidade interior. Se os egípcios, por exemplo, em suas figuras de esculturas [*Skulpturgestalten*], expõem os deuses com as pernas unidas, o corpo imóvel e os braços firmemente confinados, os gregos, em contrapartida, separam os braços e as pernas do corpo e dão a ele uma posição de movimento, de andar e em geral em si mesma variada. O repousar, o sentar, o olhar silencioso para fora constituem tais estados simples nos quais os gregos, por exemplo, apreendem seus deuses; estados que certamente transferem a forma autônoma dos deuses para uma determinidade, mas para uma determinidade que não entra em relações e oposições ulteriores, e sim permanece em si mesma fechada |264| e tem para si mesma sua garantia. Situações desta espécie a mais simples pertencem principalmente à escultura, e os antigos foram sobretudo inesgotáveis na invenção de tais estados imperturbados. Também aqui eles exprimem seu grande sentido; pois justamente por meio da insignificância

da situação determinada eles ressaltam tanto mais a altura e a autonomia de seus ideais e, mediante o que é inócuo e não-importante do fazer e do padecer, aproximam tanto mais da intuição a calma e a imutabilidade beatas e quietas dos deuses eternos. A situação aponta então apenas de modo geral para o caráter particular de um deus ou herói, sem colocá-lo em relação com outros deuses ou mesmo para o contato e a discórdia hostis.

β) A situação já progride mais para a determinidade quando indica qualquer finalidade particular em sua execução em si mesma acabada, quando indica um fazer que está em relação com um exterior e expressa o Conteúdo em si mesmo autônomo no seio de tal determinidade. Também estas são exteriorizações pelas quais o repouso e a beatitude serena das formas não é turbada; aliás, as próprias formas aparecem apenas como uma conseqüência e modo determinado desta serenidade. Também em tais invenções os gregos foram sumamente plenos de sentido [*sinnvol*] e ricos. Neste caso, pertence à imperturbabilidade das situações não conterem um atuar que aparece meramente como o início de um ato, de tal modo que dele ainda deveriam decorrer complicações e oposições ulteriores, e sim o conjunto da determinidade mostra-se, neste atuar, como fechado. A situação do Apolo de Belvedere, por exemplo, é concebida no sentido de que ele avança zangado em sua grandeza, certo da vitória, depois de ter matado a Píton[30] com a flecha. Esta situação já não apresenta mais a simplicidade grandiosa da escultura grega mais antiga, que tornava conhecidos o repouso e a candura dos deuses por meio de exteriorizações mais insignificantes: Vênus, por exemplo, saindo do banho, consciente de seu poder, olhando calmamente ao longe; Faunos e Sátiros em situações lúdicas que, enquanto |265| situações, não devem e não querem nada além delas mesmas; o Sátiro, por exemplo, que carrega o jovem Baco nos braços e observa com doçura e graça infinitas a criança sorrindo; Amor nas mais variadas e semelhantes atividades imperturbadas – tudo isso são exemplos desta espécie de situação. Se, em contrapartida, o atuar torna-se mais concreto, tal situação mais complicada não é conforme a fins – pelo menos para a exposição da escultura dos deuses gregos enquanto potências autônomas – porque então a pura universalidade do Deus individual não pode transparecer por meio da particularidade acumulada de seu atuar determinado. O Mercúrio de Pigalle, por exemplo, erigido em Sanssouci como um presente de Luís XV, está ajustando as asas no pé. Esta é uma atividade inteiramente inócua. O Mercúrio de Thorwaldsen, em contrapartida, apresenta uma situação demasiadamente complicada para a escultura: depois de colocar sua flauta de lado, ele vigia

30. Píton, serpente que se entocava numa estreita garganta selvagem do Parnasso, morta por Apolo; a expressão "Apolo Pítio" decorre deste feito (N. da T.).

Marsias; olha astutamente para Marsias, aguardando-o para que possa matá-lo, ao mesmo tempo em que pega de modo pérfido o punhal escondido. Inversamente, para mencionar mais uma das obras de arte recentes, a amarradora de sandálias de Rudolf Schadow[31] está certamente envolvida em uma ocupação simples, semelhante a do Mercúrio, mas a inocuidade não possui mais neste contexto o interesse idêntico, que está relacionado a ela, como no caso de um Deus que se apresenta em tal imperturbabilidade. Quando uma moça amarra ou arruma suas sandálias, mostra-se nisso nada mais do que este amarrar e arrumar, que é por si insignificante e sem importância.

γ) Nisso reside, em terceiro lugar, que a situação determinada em geral pode ser tratada como motivo meramente externo, mais ou menos determinado, que apenas fornece a *ocasião* para manifestações ulteriores, mais ou menos estreitamente associadas a ela. Muitas poesias líricas, por exemplo, apresentam tal situação ocasional. Uma disposição e um sentimento particulares constituem uma situação que pode ser tornada consciente e apreendida de modo poético e que, em relação com circunstâncias externas, festividades e vitórias etc., |266| também impulsiona para esta ou aquela expressão e formas mais abrangentes ou mais delimitadas de sentimentos [*Gefühlen*] e representações. Os hinos [*Preisgesänge*] de Píndaro, por exemplo, constituem no mais alto sentido da palavra poesias de ocasião. Também Goethe tomou como matéria muitas situações líricas desta espécie; aliás, segundo o significado mais amplo, poderíamos mesmo dar o nome de poesia de ocasião ao *Werther*. Pois por meio do *Werther* Goethe elaborou seu próprio dilaceramento e dor interiores do coração, os acontecimentos de seu próprio peito, numa obra de arte, tal como o poeta lírico, em geral, desafoga seu coração e expressa aquilo que o afeta nele mesmo enquanto sujeito[32]. Com isso, se desata o que inicialmente está apenas preso de modo firme no interior, transformando-se em objeto exterior, do qual o ser humano se libertou – tal como as lágrimas aliviam, nas quais se desfaz a dor. Goethe, como ele mesmo diz, por meio da redação do *Werther*, libertou-se da necessidade e da opressão do interior, que ele descreve. Mas a situação aqui exposta ainda não pertence a este estágio, já que abrange em si mesma as oposições as mais profundas e deixa que se desenvolvam.

Por um lado, qualquer estado objetivo, uma atividade em relação ao mundo exterior, pode sem dúvida se anunciar em tal situação lírica; por outro lado, porém,

31. Rudolf Schadow (1786-1822), escultor (N. da T.).

32. *Die Leiden des jungen Werthers* [*Os Sofrimentos do Jovem Werther*], é um célebre romance epistolar de Goethe do ano de 1774, escrito sob a impressão de vivências pessoais com Charlotte Buff em Wetzlar. Sua atmosfera sentimental também foi determinada pelo romance sentimental de Rousseau, a "Nova Heloísa"(1761), e pelo aparecimento dos poemas do Ossian (N. da T.).

o ânimo enquanto tal pode igualmente, em sua disposição interior, se recolher em si mesmo de toda conexão exterior restante e tomar como ponto de partida a interioridade de seus estados e sentimentos.

c. A colisão

Todas as situações até agora consideradas, como já foi mencionado, não são elas mesmas ações nem em geral ocasiões [*Veranlassungen*] para a autêntica ação. A determinidade destas situações permanece em maior ou menor grau o mero estado ocasional ou um atuar por si insignificante, no qual um Conteúdo substancial se expressa de *um* modo que a determinidade apenas se revela como um jogo inócuo, com |267| o qual não pode haver seriedade verdadeira. A seriedade e a importância da situação em sua particularização podem apenas começar onde a determinidade se apresenta como diferença essencial e, enquanto em oposição contra um outro, funda uma colisão.

A colisão tem, a este respeito, seu fundamento numa *violação*, que não pode permanecer como violação, mas deve ser superada; a violação é uma modificação do estado que, sem ela, é harmônico, modificação que ela mesma deve novamente ser modificada. Todavia, também a colisão ainda não é uma *ação*, mas ela apenas contém os inícios e os pressupostos para uma ação e conserva, desse modo, enquanto mero motivo [*Anlaß*], o caráter da situação. Embora também a oposição, para a qual a colisão é aberta, possa ser o resultado de uma ação precedente. Por exemplo, as trilogias dos antigos são continuações no sentido de a colisão surgir do fim de uma obra dramática para uma segunda obra, que novamente exige sua solução em uma terceira. – Mas na medida em que a colisão em geral necessita de uma solução que sucede a luta das oposições, a situação plena de colisão é principalmente objeto da arte dramática, a quem é facultada expor o belo em seu desenvolvimento o mais completo e profundo, ao passo que a escultura, por exemplo, não é completamente capaz de configurar uma ação por meio da qual surgem as grandes potências espirituais em sua discórdia e reconciliação, já que a própria pintura, independente de seu amplo espaço de jogo, sempre apenas pode trazer diante do olhos um momento da ação.

Entretanto, estas situações sérias implicam uma dificuldade peculiar que já reside no seu conceito. Elas repousam sobre violações e impulsionam relações que não podem perdurar, e sim tornam necessário um remédio que as reconfigure [*umgestaltende*]. Mas a beleza do ideal reside justamente em sua unidade [*Einigkeit*], repouso e completude imaculados nele mesmo. A colisão perturba esta |268| harmonia e põe o ideal unido em si mesmo em dissonância e oposição. Por meio da

exposição de tal violação, o ideal, por conseguinte, é ele mesmo violado e a tarefa da arte pode aqui apenas consistir em, por um lado, nesta diferença, não deixar, contudo, sucumbir a beleza livre e, por outro lado, apenas apresentar [*vorüberführen*] a cisão e sua luta, para que, por meio da solução dos conflitos, se mostre como resultado a harmonia e, deste modo, primeiramente se destaque a harmonia em sua essencialidade completa. Entretanto, não é possível estabelecer determinações universais acerca da fronteira, até a qual a dissonância pode ser impulsionada, uma vez que, quanto a este ponto, cada arte particular segue seu caráter peculiar. A representação interior, por exemplo, pode suportar muito mais no dilaceramento do que a intuição imediata. Por isso, a poesia tem o direito de prosseguir para o interior até a proximidade do tormento mais extremo do desespero e, no exterior, até a feiúra enquanto tal. Nas artes plásticas, porém, na pintura e mais ainda na escultura, a forma exterior se apresenta firme e permanente, sem novamente ser superada e, assim como os sons da música, logo novamente desaparecer de modo fugaz. A apreensão por si do feio, quando ele não encontra solução, constituiria aqui uma infração. Por causa disso, não é permitido às artes plásticas tudo o que certamente pode ser concedido à poesia dramática, já que a poesia apenas deixa momentaneamente algo aparecer e se afastar.

Para as espécies mais precisas de colisões, devemos neste momento apenas novamente indicar os pontos de vista os mais gerais. Devemos quanto a isso considerar três aspectos principais:

Em primeiro lugar, as colisões que provém dos estados puramente físicos, *naturais*, na medida em que são propriamente algo de negativo, de ruim e, assim, algo que perturba.

Em segundo lugar, as colisões espirituais que repousam sobre *bases naturais* que, embora sejam em si mesmas positivas, ainda assim trazem em si mesmas para o espírito a possibilidade de diferenças e oposições.

|269| *Em terceiro lugar*, as discórdias que encontram seu fundamento em *diferenças espirituais* e que primeiramente estão legitimadas a surgir como as oposições verdadeiramente interessantes, já que provém da *própria atividade* dos seres humanos.

α) No que concerne aos conflitos da primeira espécie, eles apenas podem valer como mera ocasião, na medida em que aqui apenas a natureza *exterior* com suas doenças, males e debilidades de outra ordem apresentam circunstâncias que perturbam a harmonia restante da vida e tem como conseqüência diferenças. Tais colisões não possuem nenhum interesse em si e para si e apenas são acolhidas na arte devido às discórdias que podem desenvolver-se *enquanto conseqüência* de um

infortúnio natural. Assim, por exemplo, na *Alceste* de Eurípedes, que também forneceu a matéria para a *Alceste* de Gluck[33], o pressuposto é a doença de Admeto. A doença enquanto tal não constituiria nenhum objeto para a autêntica arte e em Eurípedes apenas se torna objeto por meio dos indivíduos, para os quais decorre deste infortúnio uma ulterior colisão. O oráculo preconiza que Admeto deve morrer caso uma outra pessoa não se sacrifique por ele para o mundo subterrâneo[34]. Alceste se sujeita a este sacrifício e decide morrer para impedir a morte do marido, o pai de seus filhos, o rei. Também no *Filoctetes* de Sófocles uma desgraça física fundamenta a colisão. Na viagem para Tróia, os gregos desembarcaram o sofredor em Lemnos, por causa da ferida no pé provocada pela picada de uma cobra em Crisa. Aqui o infortúnio físico é igualmente apenas o ponto de partida o mais exterior possível e a ocasião para uma colisão ulterior. Pois, segundo a profecia, Tróia deve apenas cair se as flechas de Hércules estiverem nas mãos dos assaltantes[35]. Filoctetes se recusa a entregá-las porque teve de suportar dolorosamente, por nove anos, a injustiça do abandono. Esta recusa, assim como a injustiça do abandono, do qual ela decorre, poderia ainda ter sido apresentada de inúmeros outros modos e o autêntico interesse não reside na |270| doença e em sua pena física, e sim na oposição que provém da decisão de Filoctetes de não entregar as flechas. – De modo semelhante se passam as coisas com a peste no acampamento dos gregos que, além disso, por si mesma já é exposta como uma conseqüência de violações precedentes, enquanto punição; como, pois, em termos gerais, convém mais à poesia épica do que à dramática apresentar suas perturbações e obstáculos por meio de um infortúnio natural, uma tempestade, um naufrágio, uma estiagem etc. Mas em geral a arte não expõe tal desgraça como mera contingência, mas como um obstáculo e infortúnio, cuja necessidade assume justamente apenas esta forma em vez de uma outra.

β) Mas na medida em que a potência natural exterior enquanto tal não é o essencial nos interesses e nas oposições do espiritual, ela se apresenta, em segundo lugar, apenas onde se mostra ligada a relações espirituais, enquanto o terreno sobre o qual a autêntica colisão conduz para a ruptura e a discórdia. A isso pertencem todos os conflitos cujo fundamento é constituído pelo *nascimento* natural. Aqui podemos em geral distinguir de modo mais preciso três casos.

33. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor alemão. A *Alceste* surgiu inicialmente em 1767, sendo depois reformulada entre 1775 e 1776; no prefácio a esta obra o autor expõe suas idéias estéticas e os princípios de sua reforma dramática relativa ao drama lírico (N. da T.).

34. *Unterwelt*: "mundo subterrâneo" no sentido do "Hades" ou do "Inferno" (N. da T.).

35. *Anstürmenden*: "assaltantes", no caso, são os próprios guerreiros gregos; "assaltar" deve aqui ser tomado na sua primeira acepção: "ato ou efeito de assaltar; investida impetuosa; arremetida, assaltada" e não na acepção de "ataque inesperado e com emprego de força, com o fito de roubar, seqüestrar etc." (N. da T.).

αα) *Em primeiro lugar*, um *direito* ligado à natureza, como, por exemplo, o parentesco, o direito de sucessão etc., o qual, justamente por encontrar-se em união como a *naturalidade*, permite imediatamente uma *pluralidade* de determinações naturais, ao passo que o direito, a coisa, é apenas *um*. O exemplo mais importante nesta relação é a sucessão ao trono. Este direito, enquanto motivo de colisões que aqui se situam, não necessita já estar regulado e estabelecido por si mesmo, porque então o conflito logo se torna de uma espécie inteiramente diferente. Se, com efeito, a sucessão ao trono ainda não foi estabelecida por meio de leis positivas e sua ordem vigente, não pode ser considerado em si e para si como injusto o fato de que tanto o irmão mais velho quanto o irmão mais novo ou um outro parente da casa real devam reinar. Assim, uma vez que o domínio é algo qualitativo e não quantitativo como o dinheiro e os bens que, segundo sua natureza, podem ser perfeitamente divididos de um modo justo, em tal |271| herança imediatamente se apresenta a contenda e a luta. Quando, por exemplo, Édipo deixa o trono para trás sem governante, os filhos, isto é, o par tebano, permanecem face a face com o mesmo direito e as mesmas reivindicações; os irmãos certamente concordam em alternar o governo a cada ano, mas Etéocles quebra o acordo e Polinices, para defender seu direito, marcha contra Tebas. A inimizade entre irmãos é, em geral, uma colisão presente em todas as épocas da arte, que já começa com Caim que assassina Abel. Também no *Xá-namé*, o primeiro livro de heróis persa, uma briga pela sucessão ao trono constitui o ponto de partida das lutas as mais variadas. Feridu dividiu a terra entre seus três irmãos: Selm recebeu Rum e Chawer, à Thur coube Turan e Dshin, Iredsh deveria reinar sobre a terra do Irã; mas cada um reivindica a terra do outro e as discórdias e guerras decorrentes disso não tem fim. Também na Idade Média Cristã as histórias de cisão em famílias e dinastias são inumeráveis. Mas tais desavenças aparecem elas mesmas como casuais; pois em si e para si não é necessário que irmãos incorram em inimizade, mas é preciso ainda que sejam acrescentadas circunstâncias particulares e causas superiores como, por exemplo, o nascimento em si mesmo hostil dos filhos de Édipo ou também, como na *Noiva de Messina*, é feita a tentativa de transferir a contenda dos irmãos para um destino superior. Uma colisão semelhante encontra-se na base do *Macbeth* de Shakespeare. Duncan é rei, Macbeth seu parente próximo mais velho e, por isso, o autêntico herdeiro do trono, ainda antes do filhos de Duncan. E assim, a primeira ocasião para o crime de Macbeth também é a injustiça que o rei lhe fez ao nomear seu próprio filho como sucessor do trono. Esta justificação de Macbeth, que se depreende das crônicas, Shakespeare deixou totalmente de lado, porque sua finalidade era apenas salientar o elemento horrendo na paixão de Macbeth, para assim adular o rei Jacó, que deve ter tido algum interesse |272| de ver Macbeth representado [*dargestellt*] como criminoso.

Por isso, segundo o tratamento de Shakespeare, permanece imotivado o fato de Macbeth também não matar os filhos de Duncan, e sim permitir a sua fuga e de também nenhum dos grandes lembrar deles. O conjunto da colisão da qual se trata no *Macbeth*, porém, já ultrapassa o estágio da situação que aqui deveria ser indicada.

ββ) *Em segundo lugar*, o inverso no seio deste círculo consiste em, entretanto, ser conferido, por meio dos *costumes ou das leis*, às diferenças de nascimento, que contém em si uma *injustiça*, o poder de um *limite* insuperável, de modo que estas diferenças surgem como que uma injustiça tornada natureza e, por meio disso, ocasionam colisões. A escravidão, a servidão, as diferenças de castas, a condição dos judeus em muitos Estados e, em certo sentido, a própria oposição entre o nascimento aristocrático e o burguês devem aqui ser levados em conta. O conflito reside aqui no fato de, por um lado, o ser humano possuir direitos, relações, aspirações, fins e exigências que, segundo o seu conceito, lhe pertencem como ser humano, aos quais, porém, se opõem, obstruindo ou trazendo perigo enquanto potência natural, qualquer uma das mencionadas diferenças de nascimento. Sobre esta espécie de colisão deve ser dito o seguinte.

As diferenças dos estamentos, entre os governantes e os governados etc. são sem dúvida essenciais e racionais, pois possuem seu fundamento na articulação necessária do conjunto da vida do Estado e se fazem valer, segundo todos os aspectos, por meio da espécie determinada de ocupação, de direção, do modo de sentir e da totalidade da formação espiritual. Mas uma outra coisa é quando estas diferenças devem ser determinadas por meio do *nascimento* no que diz respeito aos indivíduos, de modo que o ser humano singular está desde o berço lançado irrevogavelmente em qualquer estamento, numa casta, não por meio de si, mas devido ao acaso da natureza. Estas diferenças mostram-se, então, como apenas naturais e estão, todavia, revestidas pela suprema potência determinante. Não se trata neste caso do modo de nascimento |273| desta firmeza e poder. Pois a nação pode ter sido originalmente *uma* e a diferença natural entre os que são livres e os servos, por exemplo, ter-se apenas formado mais tarde ou a diferença das castas, dos estamentos, dos privilegiados etc. nasce de originárias diferenças nacionais e étnicas, tal como se quis sustentar nas diferenças de castas dos indianos. Para nós isto é aqui indiferente; o ponto principal reside apenas no fato de que tais relações de vida, que regulam o conjunto da existência dos seres humanos, devem ter sua origem na naturalidade e no nascimento. Segundo o conceito da coisa, a diferença dos estamentos deve sem dúvida ser vista como legítima; ao mesmo tempo, porém, não pode ser tirado o direito do indivíduo de se ordenar a este ou aquele estamento a partir de sua própria liberdade. Apenas a disposição, o talento, a habilidade e a formação devem conduzir e decidir a resolução. Mas se o direito à escolha já é desde o início anulado

pelo nascimento e o ser humano, desse modo, tornado dependente da natureza e de sua contingência, no seio desta não liberdade pode nascer um conflito entre a posição atribuída ao sujeito por meio do nascimento e a formação espiritual restante e suas exigências legítimas. Esta é uma colisão triste e infeliz, na medida em que repousa em si e para si sobre uma *injustiça* que a arte livre verdadeira não necessita respeitar. De acordo com as nossas relações atuais, as diferenças de estamento, excluído um pequeno círculo, não são ligadas ao nascimento. Esta exceção pertence apenas à dinastia reinante e ao pariato[36], segundo considerações superiores, fundadas no próprio conceito do Estado. De resto, o nascimento não constitui nenhuma diferença essencial quanto ao estamento no qual um indivíduo pode ou quer entrar. Por isso, porém, também unimos à exigência desta liberdade completa ao mesmo tempo também a outra exigência, que o sujeito na formação, no conhecimento, na habilidade e no modo de pensar |274| se adapte ao estamento que abraçou. Entretanto, se o nascimento se coloca como um obstáculo insuperável diante das pretensões que o ser humano, sem esta limitação, poderia satisfazer por meio de sua força e atividade espirituais, tal fato não nos vale apenas como um infortúnio, mas essencialmente como uma injustiça que ele sofreu. Uma parede divisória meramente natural e por si destituída de direito, acima da qual o elevaram o espírito, o talento, o sentimento e a formação interior e exterior, o separa do que ele seria capaz de alcançar e o natural, que apenas está estabelecido nesta determinidade legal por meio do arbítrio, se arroga opor-se aos limites intransponíveis da liberdade em si mesma legítima do espírito.

Na apreciação mais precisa de uma tal colisão, os aspectos essenciais são os seguintes:

Em primeiro lugar, o indivíduo já deve ter ultrapassado efetivamente com suas qualidades espirituais o limite natural, cuja potência deve ceder às suas aspirações e fins, caso contrário sua exigência torna-se igualmente uma tolice. Se, por exemplo, um criado, que apenas tem a formação e a habilidade de um criado, se enamora por uma princesa ou uma mulher aristocrática, ou vice-versa, tal namoro é apenas absurdo e de mau gosto, mesmo que a exposição desta paixão também seja acompanhada por toda a profundidade e pelo pleno interesse do coração ardente. Pois aqui não é então a diferença de nascimento que constitui o elemento propriamente separador, mas o conjunto do círculo dos interesses superiores, da formação ampliada, dos fins da vida e dos modos de sentimento, os quais distinguem um serviçal de uma mulher situada num nível elevado em termos de estamento, bens e

36. "Pariato": "dignidade de par do reino" (N. da T.).

hábitos sociais [*Geselligkeit*]. O amor, quando constitui o *único* ponto de união e não acolhe em si mesmo também o âmbito restante daquilo que o ser humano deve ter vivido segundo sua formação espiritual e as relações de sua classe, permanece vazio, abstrato e se refere apenas ao aspecto da sensualidade. Para ser pleno e total, o amor deveria estar conectado com o todo da |275| restante consciência, com a plena nobreza do modo de pensar e dos interesses.

O *segundo* caso que aqui se apresenta consiste no fato de a dependência do nascimento estar ligada à espiritualidade em si mesma livre e a seus fins legítimos, enquanto uma prisão que legalmente entrava. Também esta colisão possui algo em si mesmo de inestético [*Unästhetisches*], que contradiz o conceito do ideal, por mais que ela também possa ser acolhida de bom grado e por mais fácil que venha à mente servir-se dela. Se as diferenças de nascimento, a saber, se tornaram uma injustiça firme por meio de leis positivas e de sua validade, como, por exemplo, o nascimento enquanto pária, judeu e assim por diante, constitui, por um lado, ponto de vista totalmente justo que o ser humano as tome como passíveis de solução e se reconheça como livre delas na liberdade, que se revolta contra uma tal obstrução, de seu interior. O combate de tais diferenças, por isso, surge como uma legitimidade absoluta. Na medida em que, por meio da potência dos estados subsistentes, tais limites se tornam intransponíveis e se estabelecem numa necessidade invencível, o resultado apenas pode ser uma situação de infortúnio e do em si mesmo falso. Pois o ser humano racional necessita submeter-se ao que é necessário, na medida em que não possui os meios de dobrá-lo pela força, isto é, ele não deve reagir contra isso, e sim suportar em silêncio o inevitável; ele deve renunciar ao interesse e à necessidade que sucumbem em tal limite, e assim, suportar o intransponível com a coragem silenciosa da passividade e da resignação. Onde uma luta em nada ajuda, o racional consiste em sair do caminho da luta, para pelo menos poder se retrair na autonomia *formal* da liberdade subjetiva. Então a potência da injustiça não tem mais poder sobre o ser humano, ao passo que quando ele se contrapõe a ela, imediatamente experimenta toda a sua dependência. Mas nem esta abstração de uma autonomia puramente formal nem aquela luta [*Abkämpfen*] sem resultado são verdadeiramente belas.

Um *terceiro* caso, que está imediatamente conectado ao segundo, |276| afasta-se igualmente do autêntico ideal. Ele consiste no fato de os indivíduos – para os quais o nascimento reservou um privilégio certamente legítimo por meio de prescrições religiosas, de leis positivas do Estado e de estados sociais – quererem reivindicar este privilégio e o fazer valer. Então, com efeito, a autonomia segundo a efetividade positiva exterior está certamente presente, mas, enquanto subsistência do que é em si mesmo ilegítimo e irracional, ela é uma autonomia falsa e do mesmo modo pu-

ramente formal, e o conceito do ideal desapareceu. Poderíamos sem dúvida crer que o ideal está conservado, na medida em que a subjetividade anda de mãos dadas com o universal e o legal e permanece com eles em unidade consistente; por um lado, porém, o universal não tem neste caso sua força e poder *neste* indivíduo tal como o exige o ideal do heróico, e sim apenas na autoridade pública das leis positivas e em sua aplicação; por outro lado, o indivíduo apenas afirma uma injustiça e, por conseguinte, falta-lhe aquela substancialidade que, como vimos, reside igualmente no conceito do ideal. A causa [*Sache*] do sujeito ideal deve ser em si mesma verdadeira e legítima. Aqui se situam, por exemplo, o domínio legal sobre os escravos, sobre os servos, o direito de tirar a liberdade de estrangeiros ou de fazer sacrifícios aos deuses etc. – Um tal direito pode decerto ser exercido ingenuamente por indivíduos na crença de estarem defendendo seu bom direito, como na Índia, por exemplo, as castas superiores se servem de seus privilégios ou como Toas, que ordena sacrificar Orestes, ou como na Rússia os senhores dispõem livremente de seus servos; aliás, aqueles que se encontram na mais alta posição podem querer impor tais direitos enquanto direitos e leis a partir de seus interesses. Mas então seu direito é apenas um direito injusto de barbárie e eles mesmos, pelo menos *para nós*, aparecem como bárbaros que decidem e realizam o que é em si e para si injusto. A legitimidade sobre a qual se apóia o sujeito deve certamente ser respeitada e legitimada para a sua época e para o |277| espírito e nível da cultura [*Bildung*] desta época, mas para nós ela é completamente positiva e sem validade e potência. Se o indivíduo privilegiado utiliza, pois, seu direito apenas para suas finalidades privadas, baseado na paixão particular e em intenções do egoísmo, então temos diante de nós, além da barbárie, ainda um caráter ruim.

Muitas vezes já se pretendeu, por meio de tais conflitos, despertar a compaixão e também o temor – segundo as leis de Aristóteles que estabelece o temor e a compaixão como finalidade da tragédia; entretanto, nós não provamos nem medo [*Furcht*] nem respeito [*Ehrfurcht*] diante da potência de tais direitos provenientes da barbárie e do infortúnio dos tempos, e a compaixão que poderíamos sentir se transforma imediatamente em repugnância e revolta.

Por isso, o único e verdadeiro desenlace de um tal conflito pode também apenas consistir no fato de tais direitos falsos não se cumprirem, como, por exemplo, nem Ifigênia nem Orestes são sacrificados em Áulis e Táurida.

γγ) Um último aspecto das colisões, por fim, que tem seu fundamento da naturalidade, é a paixão subjetiva quando repousa sobre fundamentos naturais do temperamento e do caráter. Aqui se apresenta sobretudo, como exemplo, o ciúme de Otelo. O despotismo, a avareza, mesmo em parte também o amor, são de espécie semelhante.

Estas paixões, porém, apenas conduzem de modo essencial à colisão na medida em que são a ocasião para os indivíduos, tomados e dominados pela força de um tal sentimento, se voltarem contra o que é verdadeiramente ético e o que é em si e para si legítimo na vida dos seres humanos e, desse modo, caírem num conflito mais profundo.

Isto nos conduz à consideração de uma *terceira* espécie principal de discórdia, que encontra seu fundamento autêntico em potências espirituais e em suas diferenças, na medida em que esta oposição é provocada pelo próprio ato dos homens.

|278| γ) Anteriormente já foi observado, em referência às colisões puramente naturais, que elas apenas formam o ponto de partida para oposições ulteriores. O mesmo também acontece, em maior ou menor grau, com os conflitos da segunda espécie há pouco considerada. Nas obras de interesse mais profundo, todos os conflitos não permanecem no antagonismo apontado até o momento, mas apenas pressupõem tais perturbações e oposições como a ocasião a partir da qual as potências da vida em si e para si espirituais se destacam e se combatem umas contra as outras em suas diferenças. Mas o espiritual apenas pode ser ativado pelo espírito, e assim, para poderem surgir em sua forma autêntica, as diferenças espirituais também devem adquirir sua efetividade a partir do ato dos seres humanos.

Por um lado, portanto, temos agora uma dificuldade, um impedimento e uma violação, produzidos por meio de um ato efetivo do ser humano; por outro lado, uma violação dos interesses e das potências em si e para si legítimos. Apenas as duas determinações tomadas em conjunto fundamentam a profundidade desta última espécie de colisões.

Os principais casos que podem surgir neste círculo distinguem-se do seguinte modo:

αα) Uma vez que apenas começamos a sair do âmbito daqueles conflitos que repousam sobre a base do natural, o primeiro caso desta nova espécie ainda se encontra em união com os precedentes. Mas se a ação humana deve fundar a colisão, o natural pode apenas consistir – através do ser humano, não na medida em que ele é *espírito*, algo consumado – no fato de que o ser humano realizou algo no *não saber*, não intencionalmente, o que mais tarde se lhe mostrará como uma violação de potências éticas a serem essencialmente respeitadas. A consciência que ele mais tarde adquire sobre seu ato o impulsiona então – por meio desta violação anteriormente inconsciente, quando se lhe a imputa como tendo partido dele – para a discórdia e a contradição. O antagonismo entre a consciência e intenção *no* ato e a consciência subseqüente |279| daquilo que o ato era *em si*, constitui aqui o fundamento do conflito. Édipo e Ajax podem nos valer como exemplos. O ato de Édipo,

segundo seu querer e saber, consiste no fato de, numa discussão, assassinar um homem que lhe era estranho; o não sabido, porém, foi o ato efetivo em si e para si, o assassínio de seu próprio pai. Ajax, em contrapartida, em estado de loucura mata os rebanhos dos gregos, porque os toma como sendo os próprios príncipes gregos. Quando então, com clara consciência, ele considera o acontecido, é a vergonha por seu ato que se apodera dele e o leva à colisão. Aquilo que deste modo foi sem intenção ofendido pelo ser humano, deve, contudo, ser algo que ele essencialmente deve honrar e considerar como sagrado segundo sua razão. Se este respeito e veneração constituem, em contrapartida, apenas uma mera opinião e uma falsa superstição, uma tal colisão, pelo menos para nós, não pode mais ter um interesse mais profundo.

ββ) Mas uma vez que em nosso círculo atual o conflito deve constituir uma violação *espiritual* das potências espirituais por meio do ato do ser humano, a colisão mais adequada, *em segundo lugar*, consiste na violação consciente e advinda *desta consciência* e de sua intenção. Também aqui o ponto de partida pode novamente ser constituído pela paixão, pela violência, pela loucura etc. A guerra de Tróia, por exemplo, tem seu início no rapto de Helena; a seguir, Agamenon sacrifica Ifigênia e ofende, através disso, a mãe, na medida em que mata a mais querida de suas filhas; em vista disso, Clitemnestra assassina o marido; Orestes, pelo fato de ela ter matado o pai e o rei, vinga-se por meio da morte da mãe. De modo semelhante, no *Hamlet*, o pai é morto de modo pérfido e a mãe de Hamlet insulta os manes[37] do morto por meio do súbito casamento com o assassino.

Também nestas colisões o ponto principal permanece no fato de ser combatido algo em si e para si ético, verdadeiro e sagrado, que o ser humano, por meio disso, incita contra si. |280| Se este não é o caso, um tal conflito permanece para nós, na medida em que possuímos uma consciência do que é verdadeiramente ético e sagrado, sem valor e essencialidade, como, por exemplo, no conhecido episódio do *Mahabharata*[38], "Nala e Damaianti". O rei Nala desposou Damaianti, a filha do príncipe, a quem cabia o privilégio de fazer a escolha de maneira autônoma entre os seus pretendentes. Os outros pretendentes pairam no ar como gênios, apenas Nala se encontra sobre a terra, e ela teve o bom gosto de escolher o homem como pretendente. Os gênios se encolerizam e ficam à espreita do rei Nala. Por muitos anos não

37. Manes [*Manen*]: "as almas, os espíritos dos mortos" (N. da T.).

38. *Mahabharata*, grande epopéia sânscrita atribuída a Vyasa. *Mahabharata* ou Krsna Dvaipayana, santo hindu que, segundo a lenda, era filho do vidente Parasara e da pescadora Satyavati. Na época em que Hegel foi professor em Berlim, esta obra foi particularmente muito estudada na Universidade de Berlim (N. da T.).

podem fazer nada contra ele, já que ele não comete nenhuma transgressão. Por fim, contudo, conquistam poder sobre ele, porque ele comete um grande crime ao urinar e pisar com o pé no chão molhado de urina. Segundo a concepção indiana, esta é uma grave falta para a qual não pode deixar de haver punição. A partir de então, os gênios o possuem em seu poder; um deles infunde em Nala o prazer do jogo, o outro coloca seu irmão contra ele e Nala precisa, finalmente, ao perder o trono, partir empobrecido com Damaianti para a miséria. Por fim, ele ainda tem de suportar a separação dela, até que, depois de variadas aventuras, finalmente é de novo reconduzido à sorte anterior. O autêntico conflito em torno do qual gira o todo é apenas para os antigos indianos uma violação essencial do sagrado; segundo nossa consciência, porém, nada mais é do que uma absurdidade.

γγ) *Em terceiro lugar*, porém, a violação não precisa ser direta, isto é, não é necessário que o ato enquanto tal, tomado por si, já seja um ato colidente, mas ele apenas se torna um ato colidente por meio das relações e circunstâncias sabidas de tendência oposta e que o contradizem, sob as quais ele se realiza. Romeu e Julieta, por exemplo, se amam; no amor em si e para si não reside nenhuma violação; mas eles sabem que suas casas vivem em ódio e inimizade, que os pais |281| jamais consentirão com o matrimônio e entram, por meio deste terreno pressuposto e de discórdia, em colisão.

Estas observações muito gerais devem bastar no que concerne à situação determinada, em vista do estado universal do mundo. Se quiséssemos executar esta consideração segundo todos os seus aspectos, matizes e nuanças e julgar cada espécie possível de situação, então este capítulo por si só já daria ocasião para as discussões as mais vastas e infinitas. Pois a invenção das diferentes situações possui em si mesma uma plenitude inesgotável de possibilidades, em que sempre novamente importa, de modo essencial, a arte determinada, segundo seu gênero e modo. Por exemplo, concede-se muita coisa ao conto [*Märchen*], que para um outro modo de representação e exposição seria proibido. Mas em geral a invenção da situação constitui um ponto importante, que, pois, também muitas vezes costuma trazer grande dificuldade para os artistas. Hoje em dia ouve-se principalmente a queixa freqüente sobre a dificuldade de encontrar as matérias adequadas, das quais as circunstâncias e as situações pudessem ser retiradas. À primeira vista pode certamente parecer mais digno ao poeta, no que toca a este ponto, ser original e encontrar ele mesmo as situações para si, contudo, esta espécie de atividade própria não constitui nenhum aspecto essencial. Pois a situação não constitui o espiritual por si, não constitui a autêntica forma artística, e sim apenas concerne ao material exterior, no qual e junto ao qual um caráter e um ânimo devem desdobrar-se e expor-se. Apenas na elaboração deste início exterior em ações e caracteres se mos-

tra a atividade autenticamente artística. Por conseguinte, não é necessário que sejamos gratos ao poeta por ter ele mesmo elaborado este aspecto não poético [*undichterische*]; e deve permanecer-lhe permitido sempre novamente extrair [*schöpfen*] do que já está dado, da história, das lendas, dos mitos e das crônicas, inclusive dos materiais e das situações já elaborados artisticamente; tal como na pintura o exterior da situação foi extraído das lendas dos |282| santos e muitas vezes retomado de modo idêntico. A autêntica produção artística em tal exposição reside muito mais fundo do que no descobrimento de situações determinadas. – Algo semelhante também se passa com a riqueza dos estados e complicações apresentados. Quanto a isso, louvou-se muitas vezes a arte recente pelo fato de, em comparação com os antigos, apresentar uma fantasia infinitamente mais fecunda, e, de fato, nas obras de arte da idade média e da época moderna também se encontram a maior multiplicidade e alternância de situações, fatos, acontecimentos e destinos. Mas mediante esta plenitude exterior nada se resolveu. A despeito dela dispomos apenas de poucos dramas e de poucos poemas épicos excelentes. Pois a questão principal não é o curso e a mudança externos dos acontecimentos, de modo que, enquanto acontecimentos e histórias, eles esgotam o conteúdo da obra de arte, e sim a configuração ética e espiritual e os grandes movimentos do ânimo e do caráter, os quais se mostram e se descobrem por meio do processo desta configuração.

Se olharmos agora para o ponto a partir do qual devemos prosseguir, por um lado, as circunstâncias, os estados e as relações determinados, exteriores e interiores, primeiramente se transformam em situação por meio do *ânimo*, da *paixão*, que os apreendem e neles se mantém. Por outro lado, vimos que a situação em sua determinidade se diferencia em oposições, obstáculos, complicações e *violações*, de modo que o ânimo, por meio das circunstâncias atingidas, se sente provocado a *agir* [*agieren*] necessariamente *contra* o que perturba e obstrui, que se opõe às suas finalidades e paixões. Neste sentido, a autêntica ação [*Aktion*] apenas começa quando saiu à luz a oposição que a situação continha. Mas na medida em que a ação colidente *viola* um lado que se lhe opõe, ela suscita contra si nesta diferença a potência atacada e oposta e, assim, à *ação* [*Aktion*] está imediatamente associada a *reação* [*Reaktion*]. Apenas então entra em cena o ideal |283| em determinidade e movimento plenos. Pois agora dois interesses, arrancados de sua harmonia, se opõem *lutando* um contra o outro e, em sua contradição recíproca, exigem necessariamente uma *solução*.

Este movimento, pois, tomado enquanto um todo, não pertence mais ao âmbito da situação e seus conflitos, mas conduz para a consideração do que anteriormente designamos como a autêntica ação [*Handlung*].

3. A Ação

Segundo a gradação que até agora seguimos, a *ação* constitui o *terceiro estágio*, depois do *estado* universal *do mundo* e da *situação* determinada.

Já vimos que a ação, em sua relação *exterior* com o capítulo precedente, pressupõe circunstâncias que conduzem às colisões, à ação e à reação. Não é possível afirmar de modo determinado onde a ação, no que se refere a estas pressuposições, deve ter seu *início*. Pois o que, por um lado, aparece como início, pode, por outro lado, novamente mostrar-se como resultado de complicações anteriores, que nesta medida poderiam fornecer o autêntico começo. Mas estas complicações são novamente elas mesmas apenas um resultado de colisões precedentes e assim por diante. Na casa de Agamenon, por exemplo, Ifigênia reconcilia em Táurida a culpa e o infortúnio da casa. Aqui o início constituiria a salvação de Ifigênia por Diana que a leva a Táurida; esta circunstância, porém, é apenas a seqüência de outros acontecimentos, a saber, do sacrifício em Áulis que novamente é condicionado pela ofensa de Menelau, de quem Páris rapta Helena e assim sucessivamente até o famoso ovo de Leda[39]. Igualmente a matéria que é manuseada na Ifigênia em Táurida contém de novo como pressuposto o assassínio de Agamenon e toda a seqüência de delitos na casa de Tântalo. Algo semelhante se passa com o ciclo mitológico tebano. Se uma ação tivesse de ser representada [*zur Darstellung kommen*] com toda a |284| série de suas pressuposições, apenas a arte poética poderia solucionar esta tarefa. Pois, de acordo com o adágio, tal execução já se tornou algo enfadonho e foi considerada como questão da prosa, em vista de cuja minúcia se estabeleceu como lei da poesia a exigência de conduzir o ouvinte imediatamente *in media res*[40]. O fundamento mais profundo de não haver interesse para a arte em fazer o começo com o primeiro início exterior da ação determinada reside no fato de que um tal início é apenas o começo em vista do decurso natural, exterior, e que a conexão da ação, com este início, refere-se apenas à unidade empírica do fenômeno, mas que pode ser indiferente para o autêntico conteúdo da própria ação. A unidade imediatamente exterior ainda continuará presente mesmo que apenas um e mesmo indivíduo deva fornecer o fio que amarra diferentes acontecimentos. O conjunto das circunstâncias da vida, dos atos, dos destinos são sem dúvida o que formam [*das Bildende*] o indivíduo,

39. Leda era filha do rei da Etólia, Téstio, e de Eurítimes. Téstio deu a mão de Leda a Tíndaro, quando este se refugiou na Etólia, depois de ter sido expulso da Lacedemônia por Hipocoonte e seus filhos. Conta-se que Zeus procurou Leda sob a forma de cisne, e dos amores do deus e da rainha resultou que Leda pôs dois ovos, dos quais saíram dois casais de crianças: Pólux e Clitemnestra e Helena e Castor, sendo uma criança de cada ovo filha de Zeus, e as duas restantes filhas de Tíndaro (N. da T.).

40. Em latim no original: "ao meio da ação" (N. da T.).

mas sua própria natureza, o verdadeiro núcleo de sua mentalidade e capacidade, surge independente disso *numa* grande situação e ação, em cujo decurso se descobre o que ele é, ao passo que antes desta grande situação e ação, ele apenas era conhecido segundo seu nome e sua exterioridade.

O início da ação não deve, portanto, ser procurado naquele começo *empírico*, e sim apenas devem ser apreendidas as circunstâncias que, abraçadas pelo ânimo individual e suas necessidades, justamente produzem a colisão determinada, cujo conflito e solução constituem a ação particular. Homero, por exemplo, começa na *Ilíada* imediatamente, de modo determinado, com a questão que lhe importa, a raiva de Aquiles, e não relata antes os acontecimentos precedentes ou a história da vida de Aquiles, e sim nos oferece imediatamente o conflito específico e, na verdade, de um modo que um grande interesse constitui o pano de fundo de seu quadro.

|285| A exposição da ação enquanto um movimento em si mesmo total de ação, reação e solução de sua luta pertence especialmente à poesia, pois às demais artes é apenas facultada a apreensão de um momento no decurso da ação e de seu produzir-se [*Sichbegeben*]. Parece, certamente, que neste ponto, por um lado, as demais artes ultrapassam a poesia, devido à riqueza de seus meios, na medida em que para elas não apenas o conjunto da forma exterior está à disposição, e sim também a expressão por meio de gestos assim como a referência destes às formas circundantes e o reflexo em outros objetos que ainda se agrupam em torno. Tudo isso, porém, são meios de expressão que não se igualam em vista da clareza do discurso. A ação é a revelação mais clara do indivíduo, de seu modo de pensar como também de seus fins; o que o ser humano é em seu fundamento mais interior apenas por seu agir chega à efetividade; e o agir, devido à sua origem espiritual, adquire também apenas na expressão espiritual, no discurso, sua maior clareza e determinidade.

Quando falamos em geral do agir, a concepção que costumeiramente temos é de que ele possui a mais incerta multiplicidade. Para a arte, entretanto, o círculo das ações adequadas à sua exposição permanece, no todo, limitado, pois a arte apenas precisa percorrer o círculo do agir tornado necessário pela Idéia.

Nesta relação devemos ressaltar na ação, na medida em que a arte tem de empreender a sua exposição, três pontos principais que se deduzem do que segue. A situação e seu conflito são os que estimulam [*das Erregende*] de modo geral; mas o próprio movimento, a diferença do ideal em sua atividade, apenas surge por meio da reação. Este movimento contém, pois:

Em primeiro lugar, as *potências universais* que formam o Conteúdo e a finalidade essenciais pelos quais se age.

Em segundo lugar, a *efetuação* destas potências por meio dos *indivíduos* agentes.

|286| *Em terceiro lugar*, estes dois aspectos devem reunir-se naquilo que aqui pretendemos designar de modo universal como sendo o *caráter*.

a. As potências universais do agir

α) Por mais que na consideração do agir também nos encontremos no estágio da determinidade e da diferença do ideal, cada aspecto da oposição, para os quais se revelam os conflitos, deve, no verdadeiramente belo, ainda trazer em si a marca do ideal e não pode, por isso, dispensar a racionalidade e legitimidade. Interesses de natureza ideal devem combater-se, de tal modo que se oponham potência contra potência. Estes interesses são as necessidades essenciais do peito humano, os fins em si mesmos necessários do agir, em si mesmos legítimos e racionais e, desse modo, justamente as potências universais, eternas, da existência espiritual: não o próprio divino absoluto, mas os filhos da única Idéia absoluta e, por isso, dominante e legítima; filhos da única verdade universal, embora apenas momentos determinados e particulares dela. Certamente os filhos podem, por meio de sua determinidade, entrar em oposição, mas devem possuir em si mesmo essencialidade, não obstante sua diferença, para aparecerem como o ideal determinado. Estes são os grandes motivos da arte, as eternas relações religiosas e éticas: família, pátria, Estado, igreja, glória, amizade, estamento, dignidade, no mundo do romântico [*des Romantischen*][41] particularmente a honra e o amor etc. Estas potências são distintas quanto ao grau de sua validade, mas todas são em si mesmas racionais. Ao mesmo tempo, elas são as potências do ânimo humano que o ser humano, pelo fato de ser humano, deve reconhecer, deixar imperar em si mesmo e efetuar. Elas não devem, todavia, se apresentar apenas como direitos de uma legislação positiva. Pois em parte a Forma da legislação positiva, como vimos, já contraria o conceito e a forma do ideal, em parte o conteúdo dos direitos positivos pode constituir o em si e para si injusto, por mais que este também tenha tomado a Forma da lei. Mas aquelas relações |287| não são o que apenas está afirmado[42] externamente, e sim os poderes em si e para si substanciais que, justamente por conterem em si mesmo o verdadeiro Conteúdo do divino e do humano, também permanecem, pois, o elemento impulsionador na ação e o que por fim constantemente se realiza.

Desta espécie são, por exemplo, os interesses e fins que se combatem na *Antígona* de Sófocles. Creonte, o rei, decretou como chefe da cidade a rigorosa ordem que o filho de Édipo, que se opôs a Tebas como inimigo da pátria, não deve ter a honra do sepultamento. Nesta ordem reside uma legitimidade essencial, a pre-

41. Trata-se da "Forma de arte romântica" (N. da T.).

42. *Das Feststehende* numa tradução menos literal: "o positivo" (N. da T.).

ocupação pelo bem de toda a cidade. Mas Antígona está animada por uma potência igualmente ética, pelo amor sagrado ao irmão que ela não pode deixar insepulto como presa dos pássaros. Não realizar o dever do sepultamento seria atentar contra a piedade familiar, e, por isso, ela viola a ordem de Creonte.

β) As colisões podem certamente ser introduzidas do modo o mais variado possível; mas a necessidade da reação não deve ser ocasionada por algo bizarro ou adverso, e sim por meio de algo em si mesmo racional e legítimo. Assim, por exemplo, a colisão no conhecido poema alemão de Hartmann von der Aue, *O Pobre Henrique*[43], é repulsiva. O herói é acometido de lepra, uma doença incurável, e se dirige em busca de ajuda aos monges de Salermo. Estes exigem que um ser humano deve sacrificar-se espontaneamente por ele, uma vez que o remédio necessário para ele apenas poderia ser preparado a partir de um coração humano. Uma pobre moça que ama o cavaleiro decide-se voluntariamente pela morte e vai com ele para a Itália. Isto é completamente bárbaro; por isso, o amor silencioso e a doação comovente da moça não podem provocar seu efeito pleno. Nos antigos certamente também surge o sacrifício humano como colisão – como na história de Ifigênia, por exemplo, que primeiramente deve ser sacrificada e a seguir sacrificar ela mesma o irmão; por um lado, porém, este conflito |288| está em conexão com outras relações em si mesmas legítimas, por outro lado, como já foi observado anteriormente, o racional reside no fato de que tanto Ifigênia como também Orestes são salvos e a violência daquela colisão destituída de direito é rompida. É o que, na verdade, também ocorre no poema mencionado de Hartmann von der Aue, na medida em que Henrique, não querendo por fim aceitar o sacrifício, é libertado de sua doença por meio da ajuda de Deus e a moça recompensada por seu amor fiel.

Àquelas potências afirmativas, anteriormente mencionadas, unem-se imediatamente outras opostas, a saber, as potências do negativo, da ruindade e do mau em geral. O meramente negativo, porém, não deve encontrar sua posição na exposição ideal de uma ação enquanto o fundamento essencial da reação necessária. A realidade do negativo pode certamente corresponder ao negativo e à sua essência e natureza; mas se o conceito e a finalidade interiores já são em si mesmos nulos, a fealdade já interna permite ainda menos uma autêntica beleza em sua realidade exterior. A sofística da paixão pode certamente, por meio da habilidade, da força e da energia do caráter, fazer a tentativa de introduzir no negativo aspectos positivos; mas então, todavia, apenas mantemos a intuição de uma sepultura disfarçada. Pois

43. Hartmann von der Aue nasceu por volta de 1160-1165 e morreu por volta de 1210. *Der Arme Heinrich* é um poema épico do fim do século XII sobre Cavalaria, que descreve o conflito entre a honra humana e a devoção a Deus (N. da T.).

o que é somente negativo é em geral em si mesmo insípido e achatado e nos deixa, por isso, ou vazios ou nos repele, seja ele, pois, utilizado como motivo de uma ação ou meramente como meio para produzir a reação de um outro. A crueldade, o infortúnio, a aspereza da violência e a severidade da prepotência ainda podem ser mantidos em união e suportados na representação, quando são elevados e carregados por meio da grandeza plena de Conteúdo do caráter e da finalidade; mas o mal enquanto tal, a inveja, a covardia e a infâmia, são e permanecem apenas repugnantes. O diabo por si é, por isso, uma figura ruim, não utilizável esteticamente; pois ele nada mais é do que a mentira em si mesma e, por isso, uma pessoa sumamente |289| prosaica. Igualmente as fúrias do ódio e tantas outras alegorias posteriores de espécie semelhante são certamente potências, mas sem a autonomia e a consistência afirmativas, e são desfavoráveis para a exposição ideal, embora também deva nesta relação ser estabelecida uma grande diferença entre o que é permitido e o que é proibido para as artes particulares e o modo segundo o qual levam imediatamente seu objeto diante da intuição ou não. O mal, todavia, é em geral em si mesmo estéril e destituído de Conteúdo, porque dele não sai nada mais a não ser o que é apenas negativo, a destruição e o infortúnio, ao passo que a autêntica arte deve fornecer-nos a visão de uma harmonia em si mesma. Especialmente a baixeza é desprezível, porque decorre da inveja e do ódio em relação ao que é nobre e não hesita em também inverter o que é em si mesmo legítimo como meio a favor da própria paixão ruim ou vergonhosa. Os grandes poetas e artistas da Antigüidade não nos oferecem, por isso, a visão da maldade e da abjeção; Shakespeare, em contrapartida, nos apresenta em *Lear*, por exemplo, o mal em toda a sua atrocidade. O velho Lear divide o reino entre suas filhas e é tão insensato a ponto de confiar nas palavras falsas e aduladoras delas e ignorar a muda e fiel Cordélia. Tal coisa já é por si insensata e demente, e assim a mais ignominiosa ingratidão e indignidade das filhas mais velhas e de seus maridos o levam à loucura efetiva. De um outro modo, novamente os heróis da tragédia francesa com freqüência se pavoneiam e se inflam enfaticamente, em vista dos maiores e mais dignos motivos e fazem grandes pompas com sua honra e dignidade, mas igualmente destroem de novo a representação destes motivos por meio do que eles, os heróis, são efetivamente e realizam. Especialmente, porém, em época recente tornou-se moda o dilema interior inconsistente que atravessa as dissonâncias as mais adversas e que chegou a fazer um humor da atrocidade e uma grotesca ironia [*Fratzenhaftigkeit der Ironie*][44], na qual se aprazia, por exemplo, E. T. A. Hoffmann[45].

44. *Fratzenhaftigkeit* literalmente "o traço de fazer caretas [*Fratzen*]" (N. da T.).
45. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) (N. da T.).

|290| γ) O verdadeiro conteúdo da ação ideal deve, portanto, apenas ser fornecido pelas potências em si mesmas afirmativas e substanciais. Quando são representadas [*zur Darstellung kommen*], estas forças impulsionadoras não devem, contudo, surgir em sua universalidade enquanto tal, embora sejam no seio da efetividade do agir os momentos essenciais da Idéia, e sim devem ser configuradas em *indivíduos autônomos*. Se isto não acontece, elas permanecem pensamentos universais ou representações abstratas que não pertencem ao âmbito da arte. Quanto menos elas, na verdade, devem ter sua origem em meras arbitrariedades da fantasia, tanto mais devem prosseguir para a determinidade e acabamento e, desse modo, aparecer como em si mesmas individualizadas. Mas esta determinidade não pode nem expandir-se até a particularidade da existência exterior nem contrair-se na interioridade subjetiva, porque de outro modo a individualidade das potências universais também deveria ser introduzida em todas as complicações da existência finita. Não há, por conseguinte, segundo este aspecto, nenhuma plena seriedade quanto a determinidade de sua individualidade.

Os deuses gregos podem ser mencionados como o exemplo mais claro de tal fenômeno e domínio das forças universais em sua forma autônoma. Qualquer que seja o modo no qual se apresentem, estão sempre beatos e serenos. Como deuses individuais, particulares, eles certamente entram em luta, mas mesmo neste conflito não há, por fim, seriedade no sentido de se concentrarem com toda a conseqüência enérgica do caráter e da paixão sobre uma finalidade determinada e nesta luta encontrarem seu ocaso. Eles apenas se intrometem aqui e ali, tornam um interesse determinado em casos concretos um interesse também seu, mas igualmente também abandonam o assunto e retornam beatos de volta para o alto Olimpo. Assim vemos os deuses de Homero em luta e guerra uns contra os outros; isso reside em sua determinidade, mas eles permanecem, contudo, as essências |291| e determinidades universais. A batalha, por exemplo, começa a se tornar furiosa; os heróis aparecem uns após os outros; então os indivíduos perdem-se na fúria e briga geral; não são mais as particularidades específicas que se deixam distinguir; um ímpeto e espírito universal ruge e luta – e agora são as potências universais, os próprios deuses que entram na luta. Mas eles sempre novamente se retraem de tal complicação e diferença para a sua autonomia e repouso. Pois a individualidade de sua forma sem dúvida os conduz para contingências, mas pelo fato de o universal divino ser neles preponderante, o individual permanece apenas forma exterior, em vez de conduzi-los completamente para a verdadeira subjetividade interior. A determinidade é uma forma que em maior ou menor grau apenas se ajusta à divindade. Mas esta autonomia e repouso despreocupados fornecem-lhes justamente a individualidade plástica, que não se preocupa e nem sofre com o determinado. Por

isso, também não há nenhuma conseqüência consistente junto ao agir na efetividade concreta dos deuses de Homero, embora constantemente entrem em atividade alternante variada, uma vez que apenas a matéria e o interesse dos acontecimentos humanos temporais podem dar-lhes algo a fazer. De modo semelhante encontramos nos deuses gregos ainda outras particularidades peculiares que não se deixam sempre reconduzir ao conceito universal de cada deus determinado: Mercúrio, por exemplo, é o matador de Argos, Apolo, o matador da serpente, Júpiter tem inumeráveis namoros e pendura Juno a uma bigorna etc. Estas e tantas outras histórias são meros apêndices que se prendem aos deuses sob seu aspecto natural, por meio do simbolismo e da alegoria, cuja origem mais precisa deveremos mais tarde ainda indicar.

Na arte moderna mostra-se certamente também uma apreensão das potências determinadas e ao mesmo tempo em si mesmas universais. Mas estas são em grande parte apenas alegorias estéreis e frias, |292| por exemplo, do ódio, da inveja, do ciúme, em geral das virtudes e dos vícios, da fé, da esperança, do amor, da fidelidade etc., nos quais não depositamos crença alguma. Pois em nós, nas representações [*Darstellungen*] da arte, é apenas pela subjetividade concreta que sentimos um interesse mais profundo, de tal modo que não queremos ver diante de nós aquelas abstrações por si mesmas, mas apenas enquanto momentos e aspectos dos caracteres humanos e de suas particularidade e totalidade. De modo semelhante, também os anjos não possuem nenhuma universalidade e autonomia em si mesmos como Marte, Vênus, Apolo etc. ou como Oceano e Hélio, mas são certamente para a representação, enquanto servidores particulares da única essência divina substancial, que não se dispersa em tais individualidades autônomas tal como as mostra o círculo dos deuses gregos. Não temos, por isso, a visão [*Anschauung*] de muitas potências objetivas que repousam em si mesmas, que por si poderiam vir à exposição como indivíduos divinos, mas antes encontramos o Conteúdo essencial deles ou como efetivado objetivamente no único Deus ou como efetivado no modo particular e subjetivo em caracteres e ações humanos. Mas naquela autonomização e individualização a exposição ideal dos deuses encontra precisamente sua origem.

b. Os indivíduos agentes

Nos ideais dos deuses, como acabamos de considerar, não é difícil para a arte conservar para si a idealidade exigida. Mas tão logo se trata da ação concreta, surge para a exposição uma dificuldade peculiar. Os deuses, com efeito, e as potências universais em geral são certamente aquilo que move e impulsiona, mas na efetividade não se pode atribuir-lhes o agir autêntico e individual, e sim o agir cabe aos seres humanos. Desse modo, resultam dois lados distintos. De um lado estão aquelas

potências universais em sua substancialidade repousando sobre si e, por isso, mais abstrata; |293| do outro lado estão os indivíduos humanos, aos quais pertence a resolução e a última decisão para a ação como também para a sua realização efetiva. Segundo a verdade, as forças eternas dominadoras são imanentes ao si mesmo [*dem Selbst*] dos seres humanos, elas constituem o aspecto substancial de seu caráter; entretanto, na medida em que são apreendidas em sua divinidade mesma como indivíduos e, assim, como exclusivas[46], entram imediatamente em uma relação exterior com o sujeito. É isto que introduz aqui a dificuldade essencial. Pois nesta relação entre os deuses e os homens reside imediatamente uma contradição. Por um lado, o conteúdo dos deuses é a propriedade, a paixão individual, a decisão e a vontade dos seres humanos; por outro lado, porém, os deuses não são, enquanto em si e para si existentes, apenas independentes do sujeito singular, mas são apreendidos e ressaltados enquanto forças que o impulsionam e o determinam, de tal modo que as mesmas determinações são expostas uma vez na individualidade divina autônoma, outra vez como o elemento mais próprio do peito humano. Desse modo, tanto a livre autonomia dos deuses quanto a liberdade dos indivíduos agentes encontram-se colocadas em perigo. Sobretudo, quando é concedida aos deuses a potência do comando, é a autonomia humana que sofre, a qual, todavia, estabelecemos como a exigência completamente essencial para o ideal da arte. Trata-se da mesma relação que também é colocada em questão nas representações da religião cristã. Assim, considera-se, por exemplo, que o espírito de Deus conduz a Deus. Mas então o interior humano pode aparecer como o terreno meramente passivo sobre o qual atua o espírito de Deus, e a vontade humana é aniquilada em sua liberdade, na medida em que o decreto divino deste efeito permanece para ela como que uma espécie de *fatum*, do qual ela não participa mais com seu próprio si mesmo [*eigenen Selbst*].

α) Se esta relação é, pois, estabelecida de tal modo que o ser humano atuante se contrapõe externamente ao Deus enquanto o substancial, a relação de ambos permanece totalmente prosaica. |294| Pois Deus ordena e o ser humano deve apenas obedecer. Mesmo grandes poetas não conseguiram manter-se livres da exterioridade recíproca entre os deuses e os homens. Em Sófocles, por exemplo, Filoctetes, depois de ter frustrado a impostura de Ulisses, persiste em sua decisão de não voltar ao acampamento dos gregos, até que por fim Héracles surge como *Deus ex machina*[47] e ordena que ele ceda ao desejo de Neptólemo. Certamente o conteúdo desta aparição [*Erscheinung*] é suficientemente motivado e ela mesma é esperada; mas a pró-

46. *Ausschließend* literalmente "excludente" (N. da T.).

47. Expediente da tragédia antiga para solucionar casos complicados, em que era trazido à cena, por meio de mecanismos, um deus personificado num ator. Aristóteles se refere ao *Deus ex machina* no capítulo XV da *Poética* (N. da T.).

pria reviravolta permanece sempre estranha e exterior, e em suas tragédias mais nobres Sófocles não emprega esta espécie de exposição, na qual, se ela dá mais um passo adiante, os deuses se tornam máquinas mortas e os indivíduos meros instrumentos de um arbítrio que lhes é estranho.

Particularmente na poesia épica surgem de um modo semelhante intervenções de deuses, as quais aparecem como exteriores à liberdade humana. Hermes, por exemplo, conduz Príamo a Aquiles; Apolo golpeia Pátroclo nas costas e põe fim à sua vida. Do mesmo modo, freqüentemente são empregados traços mitológicos de modo que surgem como um *ser* exterior aos indivíduos. Aquiles, por exemplo, foi mergulhado por sua mãe no Estige e, desse modo, tornou-se invulnerável e invencível, exceto nos calcanhares. Se nos representarmos isso segundo o entendimento [*in verständiger Weise*], desaparece toda coragem, e, de um traço do espírito, o todo da essência heróica de Aquiles torna-se uma mera qualidade física. Ao épico, porém, um tal modo de exposição pode ser muito mais permitido do que ao dramático, já que no épico o aspecto da interioridade recua no que diz respeito à intenção na execução dos fins e deixa em geral à exterioridade um espaço mais amplo de jogo[48]. Por isso, aquela reflexão do mero entendimento que imputa ao poeta o absurdo de que seus heróis não são heróis, deve apresentar-se com a máxima cautela, pois também em tais traços pode ser conservada, como imediatamente ainda veremos, a relação poética |295| entre os deuses e os homens. Em contrapartida, o prosaico se faz imediatamente valer se, além disso, as potências, que são apresentadas como autônomas, são em si mesmas destituídas de substância e apenas pertencem ao arbítrio fantástico e à bizarrice de uma falsa originalidade.

β) A relação autenticamente ideal consiste na identidade entre os deuses e os homens que, mesmo quando as potências universais são confrontadas como livres e autônomas com as pessoas atuantes e suas paixões, ainda deve estar presente. O conteúdo dos deuses, a saber, deve mostrar-se imediatamente como o interior próprio dos indivíduos, de tal modo que, por um lado, as forças dominantes apareçam por si individualizadas, mas por outro lado isto que é exterior aos seres humanos se mostre como imanente ao seu espírito e caráter. Permanece, pois, tarefa [*Sache*] do artista mediar a diferenciação [*Unterschiedenheit*] dos dois aspectos e amarrá-los com um vínculo sutil, na medida em que faz notar os inícios no interior humano, mas igualmente ressalta o universal e o essencial que nele imperam e os levam por si individualizados à intuição. O ânimo do homem deve revelar-se nos deuses que são as autônomas Formas universais para o que impulsiona e governa em seu interior. Então apenas os deuses são ao mesmo tempo os deuses de seu próprio peito.

48. O "épico" e o "dramático" significam aqui "poesia épica" e "poesia dramática" (N. da T.).

Quando, por exemplo, ouvimos nos antigos que Vênus ou Amor forçaram o coração, Vênus e Amor são inicialmente sem dúvida forças externas ao ser humano, mas o amor é do mesmo modo um movimento e uma paixão que pertence ao peito humano enquanto tal e constitui seu próprio interior. No mesmo sentido fala-se com freqüência das Eumênides. Inicialmente representamos as virgens vingadoras como fúrias que perseguem externamente o criminoso. Mas esta perseguição é igualmente a fúria interior que atravessa o peito do criminoso, e Sófocles também emprega as fúrias no sentido do interior e próprio do ser humano, como, por exemplo, no *Édipo em Colono* (v. 1434)[49] |296| elas designam as Erínias do próprio Édipo e significam a maldição do pai, o poder de seu ânimo ofendido sobre os filhos. Por conseguinte, temos e não temos razão quando sempre esclarecemos os deuses em geral ou como potências apenas exteriores aos seres humanos ou como potências que lhes são apenas inerentes internamente. Pois eles são as duas coisas. Por isso, em Homero o atuar dos deuses e o atuar dos homens sempre se cruzam; os deuses parecem realizar o que é estranho aos seres humanos e, contudo, fazem de fato apenas aquilo que constitui a substância do ânimo interior dos homens. Na *Ilíada*, por exemplo, quando Aquiles em discussão com Agamenon quer levantar a espada, Atena aparece por trás dele e, apenas visível para ele, agarra seus cabelos dourados. Hera, preocupada tanto com Aquiles quanto com Agamenon, a envia do Olimpo e seu surgimento aparece completamente independente do ânimo de Aquiles. Por outro lado, porém, não é difícil compreender que a Atena que aparece subitamente, a prudência [*Besonnenheit*] que inibe a ira do herói, é de espécie interiorizada, e o todo um acontecimento que se sucede no ânimo de Aquiles. Aliás, Homero mesmo o insinua em alguns versos anteriores (*Ilíada*, I, v. 190 ss.), ao descrever como Aquiles delibera em seu peito:

> ἤ ὅ γε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
> τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ''Ατρείδην ἐναρίζοι,
> ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν[50].

Esta interrupção interior da ira, este freio que é um poder estranho à ira, o poeta épico tem aqui o pleno direito de expor como um acontecimento externo, porque Aquiles aparece de início inteiramente apenas tomado pela ira. De modo

49. No diálogo entre Antígone e Poliníces, este diz: "Não me detenhas! Este é o caminho que seguirei, apesar de nosso pai e suas Erínias o terem feito desgraçado e funesto" (vv. 1433-35, baseamo-nos em diferentes traduções) (N. da T.).

50. "Se ele deve, tirando a seguir a espada cortante de sua cintura, / Despedaçar e aniquilar o Átrida / Ou acalmar o ódio e dominar a alma valente" (tradução a partir da versão de Voss para o alemão) (N. da T.).

semelhante encontramos na *Odisséia* a Minerva como acompanhante de Telêmaco. Este acompanhamento já é mais difícil de ser apreendido enquanto um acompanhamento que é ao mesmo tempo interior ao peito de Telêmaco, embora também aqui não falte a conexão entre o exterior |297| e o interior. É isto que constitui em geral a serenidade dos deuses homéricos e a ironia em sua veneração, no fato de sua autonomia e seriedade igualmente de novo se solucionar, na medida em que eles se mostram como as próprias potências do ânimo humano e, desse modo, permitem que os seres humanos neles, ou seja, nos deuses, sejam junto a si mesmos.

No entanto, não necessitamos procurar muito longe por um exemplo completo da transformação de tal maquinaria divina meramente exterior em algo subjetivo, em liberdade e em beleza ética. Goethe realizou em sua *Ifigênia em Táurida* o que há de mais admirável e belo a este respeito. Em Eurípedes, Orestes rouba junto com Ifigênia a imagem de Diana. Tal ato nada mais é do que um roubo. Toas aparece e dá a ordem de persegui-los para que se lhes tire a estátua da deusa, até que, por fim, surge Atena de modo inteiramente prosaico e ordena que Toas se detenha, uma vez que ela, aliás, já dera a ordem a Poseidon e que este, por desejá-la, levou Orestes longe para dentro do mar. Toas obedece imediatamente, assim respondendo à advertência da deusa (v. 1442 ss.): "Senhora Atena, quem ouvindo os deuses, não os obedece, não tem juízo. Pois como poderia ser bela a luta com os deuses poderosos?"

Nesta relação não vemos nada mais a não ser uma ordem seca e externa de Atena e uma mera obediência igualmente destituída de conteúdo por parte de Toas. Em Goethe, em contrapartida, Ifigênia se transforma na deusa e confia a verdade a si mesma, no peito humano. Neste sentido, ela surge para Toas e diz:

> Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
> Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
> Nur er an die gewaltge Heldenbrust?[51]

O que em Eurípedes produz a *ordem* de Atena, a conversão de Toas, a Ifigênia de Goethe procura efetuar, e de fato efetua, por meio de sentimentos e representações profundos, que ela opõe a Toas.

> |298| Auf und ab
> Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
> Ich werde groβem Vorwurf nicht entgehn,
> Noch schwerem übel, wenn es mir miβlingt;
> Allein euch leg's auf die Knie! Wenn

51. "Apenas o homem tem, pois, direito / ao ato inaudito? Apenas ela imprime / a impossibilidade no valente peito heróico?", ato V, cena 3. A peça *Ifigênia em Táuride* é do ano de 1786. Para que o leitor possa conferir as passagens, indicamos a tradução de Carlos Alberto Nunes, *Ifigênia em Táuride*, São Paulo, Instituto Hans Staden, 1964 (N. da T.).

Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! – [52]

E quando Toas lhe responde:

Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?,[53]

ela responde com a mais afetuosa e pura fé:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt. – [54]

Confiando na grandeza da dignidade de Toas, ela apela para a sua generosidade e doçura, comovendo-o e dominando-o, extraindo dele de modo humano e belo a permissão de voltar para os seus. Pois apenas isso é necessário. Ela não necessita da imagem da deusa e pode afastar-se sem astúcia e logro, pois Goethe interpreta de modo humano e reconciliador, com infinita beleza, a ambígua sentença divina:

Bringst du die Schwester, die auf Tauris' Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch – [55]

no sentido de que a pura e santa Ifigênia é a irmã, a imagem dos deuses e a protetora da casa.

Schön und herrlich zeigt sich mir
der Göttin Rat,[56]

52. "Vem e vai / No peito um empreendimento ousado: / Não me privarei da grande responsabilidade, / De maior mal ainda, caso fracasse; / Apenas ao senhor o coloco sobre os joelhos! / Se fores verdadeiro, tal como sois louvado, / Mostre-o com vossa assistência e glorifique / Por meio de mim, a verdade! [...]" ato V, cena 3 (N. da T.).
53. "Você acredita que / O rude Cita, o bárbaro, ouvirá a voz / Da verdade e da humanidade, que Atreus / O grego, não acolheu?" ato V, cena 3 (N. da T.).
54. "Todos a ouvem, / Seja onde tiver nascido, em / Cujo peito a fonte da vida / flui de modo puro e sem entraves. [...]" ato V, cena 3 (N. da T.).
55. "Se trouxeres a irmã que permanece / Contra a vontade no santuário às margens de Táurida / Para a Grécia, a maldição cessará. [...]" ato V, cena 6 (N. da T.).
56. "Belo e esplêndido se mostra para mim / O conselho da deusa," ato V, cena 6 (N. da T.).

diz Orestes para Toas e Ifigênia;

> Gleich einem heilgen Bilde,
> Daran der Stadt unwandelbar Geschick
> |299| Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
> Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
> Bewahrte dich einer heilgen Stille
> Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
> Da alle Rettung auf der weiten Erde
> Verloren schien, gibst du uns alles wieder.[57]

Ifigênia já anteriormente afirmou-se diante de Orestes, neste modo salvador e reconciliador, mediante a pureza e a beleza ética de seu ânimo interior. Seu reconhecimento o coloca, na verdade, em fúria, pois ele não mais alimenta em seu ânimo dilacerado nenhuma crença na paz, mas igualmente o puro amor da irmã o salva de todo martírio das Fúrias interiores:

> In deinen Armen faßte
> Das Übel mich mit allen seinen Klauen
> Zum letztenmal und schüttelte das Mark
> Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
> Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
> Genieß ich num durch dich das weite Licht
> Des Tages.[58]

Neste e em qualquer outro sentido, a profunda beleza do poema não cessa de nos impressionar.

Pior do que nas matérias antigas se encontra a situação nas matérias cristãs. Nas lendas dos santos, no terreno em geral da representação cristã, a aparição [*Erscheinung*] de Cristo, de Maria, de outros santos etc., está certamente presente na crença geral; ao lado disso, porém, a fantasia se configurou, em âmbitos aparentados, todos os tipos de seres fantásticos, como o são as bruxas, os fantasmas, as aparições de espíritos [*Geistererscheinungen*] e outras coisas mais, em cuja apreensão, quando aparecem como potências estranhas ao ser humano e o ser humano, indefeso, obedece em si mesmo ao seu encanto, ao seu logro e à força de suas miragens, o todo da exposição pode ser abandonado a toda a ilusão [*Wahn*] e a todo

57. "Idêntica à imagem sagrada / A qual está preso o destino imutável da cidade / Mediante uma secreta predição divina, / Ela lhe guardou, a você protetora da casa; /E resguardou-lhe em uma quietude sagrada / Para a benção de seu irmão e dos seus. / E quando toda a salvação sobre a ampla terra / Parecia perdida, você nos devolveu tudo novamente." ato V, cena 6 (N. da T.).

58. "Em teus braços o mal / Com todas as suas garras agarrou-me / Pela última vez e me fez estremecer / De modo horrível; depois voltou / Como uma serpente para a toca. Gozei / Apenas contigo de novo a ampla luz /Do dia." ato V, cena 3 (N. da T.).

o arbítrio da contingência. A este respeito, o artista deve principalmente cuidar para que seja preservada para o ser humano a liberdade e a autonomia |300| da decisão. Shakespeare nos propiciou aqui os exemplos [*Vorbilder*] mais esplêndidos. As bruxas no *Macbeth*, por exemplo, aparecem como forças externas, que predeterminam para Macbeth seu destino. O que elas proclamam, todavia, é o desejo mais oculto e próprio de Macbeth que, neste modo apenas aparentemente exterior, chega a ele e se revela para ele. A aparição [*Erscheinung*] do espírito no *Hamlet* é ainda mais bela e profundamente tratada como uma Forma apenas objetiva do pressentimento interior de Hamlet. Vemos Hamlet surgir com o sentimento [*Gefühl*] obscuro de que algo de terrível deve ter acontecido; aparece então o espírito de seu pai e lhe desvela todos os delitos. Após esta descoberta reveladora esperamos que Hamlet imediatamente puna de modo enérgico os autores do ato e o consideramos completamente legitimado para a vingança. Mas ele vacila e vacila. Objetou-se a Shakespeare por causa desta ausência de atividade [*Untätigkeit*], e se o recriminou porque a peça parecia em parte não querer sair do lugar. Hamlet é, porém, uma natureza fraca em termos práticos, um belo ânimo retraído em si mesmo, que dificilmente consegue decidir-se a sair desta harmonia interna; é melancólico, pensativo, hipocondríaco e meditativo, e, por isso, não inclinado a um ato rápido; tal como também Goethe insistiu na representação que Shakespeare teria querido descrever[59]: impôs um grande ato sobre uma alma que não estava à altura do ato. E neste sentido ele encontra a peça completamente elaborada. "Aqui será plantado um carvalho", diz ele, "em um vaso precioso, que apenas deveria acolher flores lindas em seu seio; as raízes se expandem, o vaso é destruído". Mas Shakespeare introduz, em relação à aparição [*Erscheinung*] do espírito, ainda um traço bem mais profundo. Hamlet vacila porque não acredita às cegas no espírito.

> The spirit that I have seen
> May be the devil: and the devil hath power
> To assume a pleasing shape; yea and perhaps
> Out of my weakness and my melancholy
>
> |301| (As he is very potent with such spirits)
> Abuse me to damn me. I'll have grounds
> More relative than this: the play's the thing
> Wherein I'll catch the conscience of the king.[60]

59. Hegel refere-se a *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (N. da T.).
60. "O espírito / Que eu vi pode ser um diabo: / O diabo tem o poder de se disfarçar / Numa forma sedutora; aliás, talvez / Em minha fraqueza e melancolia / (Já que ele é muito forte em tais espíritos) / Ele me engana até me arruinar. Quero a razão / Mais segura: o teatro é a armadilha / Para levar o rei à consciência" (ato II, cena 2). Tradução a partir da versão alemã de August Schlegel para o alemão. A edição Suhrkamp comete um erro ao situar a passagem como sendo do ato II, cena 1. Para que o leitor possa

Vemos aqui que a aparição [*Erscheinung*] enquanto tal não dispõe de Hamlet sem resistência, mas ele duvida e quer alcançar a certeza [*Gewißheit*] pelos próprios meios, antes de empreender o agir.

γ) As potências universais, por fim, que não se apresentam apenas por si em sua autonomia, mas estão igualmente vivas no peito humano e movem o ânimo humano no seu ser mais íntimo, podemos designar, segundo os antigos, com a expressão πάθος. Esta palavra é de difícil tradução, pois "paixão" [*Leidenschaft*] sempre subentende aquilo que é mesquinho, baixo, ao passo que exigimos do ser humano que ele não permaneça preso às paixões [*Leidenschaftlichkeit*]. Por isso, tomamos aqui *pathos* em um sentido mais elevado e mais universal, sem esta ressonância do que é repreensível, teimoso etc. Assim, por exemplo, o sagrado amor fraterno de Antígona é um *pathos* segundo o significado grego da palavra. O *pathos* segundo este sentido é uma potência em si mesma legítima do ânimo, um Conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. Orestes, por exemplo, mata sua mãe não baseado num movimento interior do ânimo, que nós poderíamos designar de paixão, e sim o *pathos* que o impulsiona para a ação é muito bem calculado e completamente ponderado. Quanto a isso, também não podemos dizer que os deuses possuem *pathos*. Eles são apenas o Conteúdo universal daquilo que na individualidade humana impulsiona para decisões e ações. Os deuses |302| enquanto tais, porém, permanecem em seu repouso e ausência de paixão e, caso também aconteça entre eles alguma briga e conflito, não haverá para eles propriamente seriedade ou seu conflito tem uma relação universal e simbólica enquanto uma guerra universal dos deuses. Devemos, por conseguinte, limitar o *pathos* à ação dos seres humanos e compreender com isso o essencial Conteúdo racional que está presente no si mesmo humano [*menschlichen Selbst*] preenchendo e penetrando o conjunto do ânimo.

αα) O *pathos* constitui, pois, o verdadeiro ponto central, o autêntico domínio da arte; a exposição dele é o que principalmente atua e produz efeito na obra de arte assim como no espectador. Pois o *pathos* toca numa corda que ressoa em cada peito humano, cada um conhece e reconhece a preciosidade e racionalidade que reside no Conteúdo de um verdadeiro *pathos*. O *pathos* move porque é a potência em si e para si na existência humana. Quanto a isso, o exterior, o ambiente natural e seu cenário, apenas devem surgir enquanto acessório subordinado para sustentar o efeito do *pathos*. Por isso, a natureza deve ser essencialmente empregada simbolicamente e deixar ressoar a partir de si o *pathos* que constitui o autêntico objeto da exposição. A pintura de paisagens, por exemplo, já é por si um gênero inferior à

conferir a passagem, indicamos a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1955, p. 130 (N. da T.).

pintura histórica, mas mesmo onde ela também se apresenta autonomamente, deve ressoar num sentimento universal e ter a Forma de um *pathos*. – Neste sentido, afirmou-se que a arte em geral deveria comover; mas se este princípio deve valer, é necessário questionar de modo essencial por meio do que a comoção na arte deveria ser produzida. A comoção [*Rührung*], em termos gerais, é com-moção [*Mitbewegung*][61] enquanto sentimento, e os seres humanos, principalmente hoje em dia, são em parte fáceis de comover. Quem verte lágrimas, semeia lágrimas que facilmente crescem. Na arte, todavia, apenas o que é em si mesmo *pathos* verdadeiro deve mover.

ββ) Por isso, o *pathos* não pode nem no cômico nem no trágico ser uma mera tolice e um capricho subjetivo. |303| Timon[62], por exemplo, em Shakespeare, é um misantropo inteiramente exterior; os amigos comeram às custas dele, dilapidaram sua fortuna e quando ele mesmo precisou de dinheiro, o abandonaram. A partir disso, torna-se um inimigo apaixonado dos homens. Tal coisa é concebível e natural, mas não é nenhum *pathos* em si mesmo legítimo. Na obra juvenil de Schiller, *O Misantropo*, o ódio semelhante é ainda mais uma mania [*Grille*] moderna. Pois aqui o inimigo da humanidade é, além do mais, um homem de reflexão, pleno de conhecimentos e sumamente nobre, generoso com seus camponeses, os quais libertou da servidão, e cheio de amor para com sua filha tanto bela quanto digna de ser amada. De modo semelhante, Quinctius Heymeran von Flaming se atormenta no romance de August Lafontaine[63] com o capricho das raças humanas etc. Mas principalmente a poesia mais recente elevou-se a uma fantasmagoria e mentira infinitas, que devem provocar efeito por sua bizarrice, mas que não encontram eco em nenhum peito saudável, já que todo Conteúdo autêntico está volatilizado em tais refinamentos da reflexão sobre o que é o verdadeiro no ser humano.

Inversamente, porém, tudo o que repousa sobre doutrina, persuasão e conhecimento de sua verdade, na medida em que este conhecimento constitui uma necessidade principal, não é nenhum *pathos* autêntico para a exposição artística. Os conhecimentos e as verdades *científicos* são desta espécie. Pois pertence à ciência uma espécie peculiar de formação, um esforço múltiplo e um conhecimento variado da ciência determinada e de seu valor; mas o interesse por este modo de estudo não constitui nenhuma potência universal motriz do peito humano, e sim se limita

61. A opção de tradução "com-moção" baseia-se no *com-moveo* latino e busca destacar o movimento [*Bewegung*] anímico conjunto ressaltado por Hegel. A tradução italiana de Nicolao Merker e Nicola Vaccaro optou por "con-mozione" (N. da T.).
62. Da peça *Tímon de Atenas*, que se passa em Atenas, escrita depois de *Romeu e Julieta* (N. da T.).
63. August H. J. Lafontaine, *A Vida e os Feitos do Barão Qinctius Heymeran von Flaming*, 4 vols. (1795-1796).

sempre apenas a um certo número de indivíduos. O tratamento de doutrinas puramente *religiosas* apresenta dificuldade idêntica, a saber, quando devem ser desdobradas segundo seu *Conteúdo* mais interior. |304| O conteúdo universal da religião, a fé em Deus etc. constituem certamente um interesse de todo ânimo mais profundo; nesta fé, contudo, não se trata, por parte da arte, da explicação dos dogmas religiosos e do conhecimento específico de sua verdade, e, por isso, a arte deve ter cautela para abordar tal explicação. Em contrapartida, confiamos ao peito humano todo o *pathos* e todos os motivos de potências éticas que são de interesse para a ação. A religião concerne mais à mentalidade, ao céu do coração, ao consolo universal e à elevação do indivíduo em si mesmo do que ao autêntico agir enquanto tal. Pois o divino na religião enquanto *agir* é o que é ético [*Sittliche*] e as potências particulares do ético. Mas estas potências, perante o puro céu da religião, se referem ao que é mundano e propriamente humano. Nos antigos, este mundano em sua essencialidade era o conteúdo dos deuses que, por conseguinte, também em relação ao agir poderia entrar de modo completo na exposição do agir.

Se, desse modo, questionarmos o âmbito do *pathos* que aqui se situa, o número de tais momentos substanciais da vontade é insignificante, seu âmbito é pequeno. Principalmente a ópera quer e deve manter-se num círculo limitado dos mesmos, e nós sempre novamente escutamos as queixas e as alegrias, a felicidade e infelicidade do amor, da fama, da honra, do heroísmo, da amizade, do amor materno, do amor filial, conjugal etc.

γγ) Tal *pathos*, pois, exige essencialmente uma *exposição* e *ilustração*. E, na verdade, deve ser uma alma em si mesma rica, que introduz em seu *pathos* a riqueza do interior e não permanece apenas concentrada e intensiva, e sim se exterioriza extensivamente e se eleva a uma forma desenvolvida. Esta concentração interior ou desdobramento constitui uma grande diferença e as individualidades particulares dos povos também a este respeito são essencialmente diversas. Povos de reflexão mais desenvolvida são mais eloqüentes na expressão de sua paixão. Os antigos, por exemplo, estavam |305| acostumados a explicitar em sua profundidade o *pathos* que anima os indivíduos, sem por meio disso cair em reflexões frias ou em palavrório. Também os franceses são a este respeito patéticos [*pathetisch*] e sua eloqüência da paixão não é sempre apenas um mero revolvimento de palavras, tal como muitas vezes nós alemães, no retraimento de nosso ânimo, o consideramos, na medida em que a vasta expressão do sentimento aparece para nós como uma injustiça imputada ao sentimento. Houve neste sentido na Alemanha uma época da poesia, na qual principalmente os ânimos jovens, saturados da retórica aguada francesa e exigindo naturalidade, chegaram, pois, a uma força que principalmente se expressava apenas em interjeições. A questão não se resolve, todavia, com o mero ah! e oh! ou com a

maldição da ira, com o arremessar-se e com o exceder-se. A força de meras interjeições é uma má força e o modo de manifestação de uma alma ainda rude. O espírito individual, no qual o *pathos* se expõe, deve ser um espírito pleno em si mesmo, capaz de se expandir e de se expressar.

Também Goethe e Schiller constituem nesta relação uma oposição evidente. Goethe é menos patético do que Schiller e tem um modo mais intensivo de exposição; principalmente na lírica ele permanece mais contido em si mesmo; seus cantos, tal como convém ao canto, deixam perceber o que pretendem, sem se explicitarem completamente. Schiller, em contrapartida, prefere desdobrar seu *pathos* de modo vasto, com grande clareza e ímpeto de expressão. De modo semelhante, Claudius, no *Mensageiro de Wandsbecker* (vol. I, p. 153)[64], contrapôs Voltaire e Shakespeare, de modo que um *é* o que o outro *parece*: "Mestre Arouet *diz*: eu choro; e Shakespeare *chora*". Mas é justamente em torno do dizer e do parecer – e não em torno do ser natural efetivo – que se trata na arte. Se Shakespeare apenas *chorava*, enquanto Voltaire *parecia* chorar, Shakespeare seria um mau poeta.

|306| Para poder ser em si mesmo concreto, tal como o exige a arte ideal, o *pathos* deve, portanto, vir à exposição como o *pathos* de um espírito rico e total. Isto nos conduz ao terceiro aspecto da ação, à consideração mais detalhada do *caráter*.

c. O caráter

Partimos das potências *universais*, substanciais do agir. Elas necessitam da *individualidade* humana para a sua efetuação e efetivação, na qual aparecem como *pathos* que move. Mas o universal daquelas potências necessita unir-se em si mesmo em *totalidade e singularidade* nos indivíduos particulares. Esta totalidade é o ser humano em sua espiritualidade concreta e na subjetividade desta, a individualidade humana total enquanto caráter. Os deuses transformam-se em *pathos* humano, e o *pathos* na atividade concreta é o caráter humano.

Desse modo, o caráter constitui o autêntico ponto central da exposição artística ideal, na medida em que reúne em si mesmo os aspectos até agora considerados enquanto momentos de sua própria totalidade. Pois a Idéia enquanto *ideal*, isto é, configurada para a representação e a intuição sensíveis, e em sua efetuação agindo e se realizando, é, em sua determinidade se referindo a si mesma, *singularidade subjetiva*. Mas a singularidade verdadeiramente *livre* tal como o ideal a requer, deve mostrar-se não apenas como universalidade, mas igualmente como particularidade concreta e enquanto a mediação e penetração plenas de conteúdo destes aspectos, que *por si* mesmos são como unidade. É isto que constitui a totalidade do

64. Trata-se da "revista moral" editada pelo poeta Matthias Claudius (1740-1815) (N. da T.).

caráter, cujo ideal consiste na rica robustez da subjetividade que se recolhe em si mesma.

Nesta relação, precisamos considerar o caráter segundo três aspectos:

Em primeiro lugar, enquanto individualidade total, enquanto riqueza do caráter em si mesmo.

|307| *Em segundo lugar*, esta totalidade deve aparecer imediatamente como particularidade, e o caráter, por isso, como *determinado*.

Em terceiro lugar, o caráter, enquanto é em si mesmo *um*, une-se com esta determinidade, enquanto consigo mesmo, em seu ser-para-si subjetivo, e necessita, desse modo, realizar-se como caráter em si mesmo *firme*.

Estas determinações de pensamento abstratas queremos agora esclarecer e aproximar da representação.

α) O *pathos*, na medida em que se desdobra no interior de uma individualidade plena, não aparece mais, desse modo, em sua determinidade como interesse único e total da exposição, mas ele mesmo se torna apenas *um* aspecto – mesmo sendo um aspecto principal – do caráter agente. Pois o ser humano não carrega em si mesmo apenas *um* Deus como seu *pathos*, e sim é grande e amplo o ânimo do ser humano. A um ser humano verdadeiro pertencem muitos deuses, e ele guarda em seu coração todas as potências que estão dispersas no círculo dos deuses; todo o Olimpo está reunido em seu peito. Neste sentido, disse um antigo: "Ó homem, criaste teus deuses a partir de tuas paixões!" Com efeito, quanto mais cultos eram os gregos, tanto mais deuses eles possuíam, e seus deuses mais antigos eram embotados, não configurados [*herausgestaltet*] para a individualidade e determinidade.

Por isso, o caráter também deve mostrar-se nesta riqueza. O interesse que temos num caráter advém justamente do fato de nele apresentar-se uma tal totalidade, e ele, ainda assim, continuar sendo nesta plenitude ele mesmo, um sujeito acabado [*abgeschlossenes*] em si mesmo. Se o caráter não é descrito nesta completude e subjetividade, e apenas é entregue abstratamente a *uma* paixão, ele aparece fora de si ou louco, fraco e sem força. Pois a fraqueza e a impotência dos indivíduos consiste justamente no fato de neles o Conteúdo daquelas potências eternas não vir à aparição [*Erscheinung*] como seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], enquanto predicados que lhes são inerentes na medida em que eles são os sujeitos dos predicados.

|308| Em Homero, por exemplo, cada herói é todo um âmbito total e vital [*lebendigvoller*] de propriedades e traços de caráter. Aquiles é o mais jovem dos heróis, mas as outras qualidades autenticamente humanas não faltam à sua força juvenil, e Homero nos revela esta multiplicidade nas mais variadas situações. Aquiles

ama sua mãe, Tétis, chora por Briseida, pois lhe foi tirada, e sua honra ofendida o impulsiona ao conflito com Agamenon, o que constitui o ponto de partida para todos os acontecimentos ulteriores da *Ilíada*. Além disso, ele é o amigo mais fiel de Pátroclo e de Antíloco, ao mesmo tempo o mais viçoso e ardente jovem, é ligeiro, corajoso, mas pleno de respeito perante o mais velho; o fiel Fênix, o servo de confiança, encontra-se a seus pés, e nos funerais de Pátroclo ele demonstra ao velho Nestor supremo respeito e honra. Mas igualmente Aquiles também se mostra irascível, encolerizado, vingativo e pleno da mais dura crueldade contra o inimigo, quando amarra Heitor assassinado ao seu carro e à galope arrasta o defunto por três vezes em torno do muro de Tróia; e ainda assim fica enternecido quando o velho Príamo vem à sua tenda; ele se lembra de seu próprio pai já velho em casa e estende a mão ao rei em prantos, a mesma mão que assassinou seu filho. Com Aquiles podemos dizer: isto é um homem! – A multiplicidade da nobre natureza humana desenvolve toda a sua riqueza neste único indivíduo. E assim também acontece com os demais caracteres homéricos: Ulisses, Diomedes, Ajax, Agamenon, Heitor, Andrômaca; cada um é um todo, um mundo por si, cada um é um ser humano pleno, vivo e não apenas a abstração alegórica de qualquer traço de caráter isolado. Em contrapartida, que individualidades rasas, pálidas, mesmo se também vigorosas, são, o córneo Siegfried[65], o Hagen de Tronje e mesmo Volker, o menestrel!

Apenas uma tal variedade fornece ao caráter o interesse vivo. Ao mesmo tempo, esta plenitude deve aparecer reunida enquanto *num* sujeito e não enquanto dispersão, |309| palavrório e mera suscetibilidade variada – como as crianças, por exemplo, que tomam tudo nas mãos e se ocupam com isso por um momento, mas são destituídas de caráter; o caráter, em contrapartida, deve penetrar na mais ampla diversidade do ânimo humano, permanecer nele, deixar preencher seu si mesmo [*sein Selbst*] por ele e, ao mesmo tempo, porém, não permanecer preso a ele, antes preservar nesta totalidade de interesses, fins, propriedades e traços de caráter a subjetividade reunida e mantida intacta em si mesma.

Sobretudo a poesia épica presta-se à exposição de tais caracteres totais; a dramática e a lírica, menos.

β) Mas a arte ainda não pode ficar presa a esta totalidade enquanto *tal*. Pois temos de nos haver com o ideal em sua determinidade, donde se impõe a exigência mais precisa da *particularidade e* da *individualidade* do caráter. A *ação*, principalmente em seu conflito e em sua reação, exige limitação e determinidade da forma. Por causa disso, os heróis dramáticos também são em grande parte mais simples em si mesmos do que os épicos. A determinidade mais firme, pois, surge por meio do

65. Da *Canção dos Nibelungos* (N. da T.).

pathos particular, que se transforma no traço de caráter essencial e saliente, e conduz a fins, decisões e ações determinados. Se a limitação, contudo, é novamente levada a tal ponto que um indivíduo apenas fica vazio enquanto a mera Forma em si mesma abstrata de um *pathos* determinado, como amor, honra e assim por diante, então toda vitalidade e subjetividade se perde em vista disso e muitas vezes, segundo este aspecto, a exposição se torna rasa e pobre – como com os franceses. Por isso, na particularidade do caráter deve certamente aparecer *um* aspecto principal enquanto o dominante, mas no seio da determinidade a plena vitalidade e a plenitude devem permanecer conservadas, de modo que seja deixado espaço para o indivíduo voltar-se para muitos lados, penetrar em situações variadas e desdobrar a riqueza de um interior em si mesmo formado numa exteriorização variada. |310| As figuras [*Gestalten*] trágicas de Sófocles apresentam esta vitalidade, não obstante o *pathos* em si mesmo simples. Podemos compará-las em seu acabamento [*Abgeschlossenheit*] plástico às imagens da escultura. Pois também a escultura, a despeito da determinidade, ainda pode expressar a variedade do caráter. Em contraposição à paixão estrondosa, que se lança com toda a força apenas para *um* ponto, a escultura certamente expõe a neutralidade enérgica em sua quietude e mudez, que abrange em si mesma em silêncio todas as potências; mas esta unidade não turvada não permanece, contudo, presa à determinidade abstrata, mas permite ao mesmo tempo que sejam pressentidos em sua beleza os lugares de nascimento de tudo enquanto a possibilidade imediata na qual se apresentam as relações as mais diversas. Nas autênticas figuras [*Gestalten*] da escultura vemos uma profundidade repousante que compreende em si mesma a faculdade de efetivar a partir de si todas as potências. Mais do que na escultura, a multiplicidade interna do caráter deve ser exigida na pintura, na música e na poesia, o que de fato também foi alcançado pelos autênticos artistas em todas as épocas. No *Romeu e Julieta* de Shakespeare, por exemplo, Romeu tem o amor como seu *pathos* principal; contudo, nós o vemos nas relações as mais diversas com seus pais, amigos, seu pajem, em conflitos de honra e em duelos com Tybalt, no respeito e na confiança ao monge e, mesmo na beira da cova, em diálogo com o farmacêutico, de quem comprou para si o veneno mortal; e sempre digno, nobre e de sentimento profundo. Igualmente Julieta compreende uma totalidade de relações com o pai, a mãe, a ama, o conde Paris e o padre. E ela permanece ao mesmo tempo compenetrada em si mesma e imersa em cada uma destas situações, e o conjunto de seu caráter é apenas *um* sentimento, penetrado e carregado pela paixão de um amor que é tão profundo e amplo como o ilimitado mar, de modo que Julieta pode dizer com razão: "Quanto mais eu dou, tanto mais também tenho: as duas coisas são infinitas". Se, por conseguinte, é apenas *um pathos* que se expõe, |311| ele deve desenvolver-se enquanto riqueza de si em si mesmo.

Este é o mesmo caso na lírica, onde, todavia, o *pathos* não pode tornar-se a ação em relações concretas. Também aqui ele deve, a saber, apresentar-se em evidência como estado interior de um ânimo pleno formado, que pode voltar-se para todos os aspectos das circunstâncias e das situações. A eloqüência viva, uma fantasia que se prende a tudo, que traz para o presente o que passou, que sabe aproveitar o conjunto do ambiente externo para a expressão simbólica do interior, que não têm medo de pensamentos profundos objetivos, e na exposição [*Exposition*] deles dá mostra de um espírito extenso, abrangente, claro, digno e nobre – esta riqueza do caráter, que pronuncia seu mundo interior, também na lírica está em seu devido lugar. Considerada sob o ponto de vista do entendimento, tal variedade pode certamente aparecer no seio de uma determinidade dominante como inconseqüente. Aquiles, por exemplo, em seu digno caráter de herói, cuja força juvenil de beleza constitui o traço fundamental, possui em relação ao pai e ao amigo um coração dócil; como, pois, é possível, alguém poderia perguntar, ele arrastar Heitor numa atroz sede de vingança em torno das muralhas? Em semelhante inconseqüência, os malcriados de Shakespeare são quase totalmente ricos de espírito e plenos de humor genial. Podemos então perguntar: como podem tais indivíduos tão ricos de espirito se comportar com tal grosseria? O entendimento, a saber, quer ressaltar apenas *um* aspecto do caráter e imprimi-lo, como regra única, ao ser humano inteiro. Para o entendimento, o que entra em conflito com tal domínio de uma unilateralidade, surge como mera inconseqüência. Mas para a racionalidade do que é em si mesmo total e, desse modo, vivo, é justamente esta inconseqüência que é o conseqüente e justo. Pois o ser humano é isso: não apenas trazer em si mesmo a contradição do múltiplo, e sim também suportá-la, e nisso permanecer idêntico e fiel a si mesmo.

γ) Mas, por isso, o caráter deve conjugar sua particularidade à sua subjetividade, ele deve ser uma forma determinada |312| e, nesta determinidade, possuir a força e a firmeza de *um pathos* que permanece fiel a si mesmo. Se o ser humano não é deste modo *um* em si mesmo [eins *in sich*], os diferentes aspectos da multiplicidade se desarticulam sem sentido e sem pensamento. O estar consigo em unidade constitui na arte justamente o infinito e o divino da individualidade. Segundo este aspecto, a firmeza e o traço de decisão [*Entschiedenheit*] fornecem uma determinação importante para a exposição ideal do caráter. Conforme já mencionamos anteriormente, elas se apresentam pelo fato de a universalidade das potências se interpenetrar com a particularidade do indivíduo, e nesta união, tornar-se subjetividade e singularidade completamente plenas de unidade em si mesmas e se referindo a si.

Nesta exigência, porém, devemos nos opor contra muitos fenômenos, particularmente da arte recente.

No *Cid* de Corneille, por exemplo, a colisão entre o amor e a honra é um lance brilhante. Tal *pathos* em si mesmo diferenciado pode sem dúvida levar a conflitos; mas quando é introduzido como antagonismo interno em um e mesmo caráter, fornece certamente ocasião para a retórica brilhante e para monólogos plenos de efeito; mas a cisão de um e mesmo ânimo, lançado tanto na abstração da honra como do amor e, inversamente, de lá para cá, é contrária à resolução e unidade sólidas em si mesmas do caráter.

Igualmente contradiz o traço de decisão individual o fato de uma personagem principal, na qual a potência de um *pathos* tece e atua, deixar-se determinar e convencer por uma figura subordinada e também então poder fazer recair sua culpa sobre os outros, como, por exemplo, a Fedra em Racine se deixa convencer pela Oenone. Um caráter autêntico age a partir de si mesmo e não permite que um estranho projete nele suas representações e tome decisões por ele. Mas se ele agiu a partir de si mesmo, também quer assumir a culpa de seu ato e ser por ele responsável.

Um outro modo da falta de postura do caráter |313| constituiu-se, principalmente em produções alemãs recentes, na fraqueza interior do sentimentalismo, que na Alemanha reinou por tempo suficiente. Como primeiro exemplo famoso deve ser mencionado o *Werther*, um caráter de natureza completamente doentia, sem força para poder elevar-se acima da teimosia de seu amor. O que o torna interessante é a paixão e a beleza do sentimento, o irmanar com a natureza na constituição e na doçura do ânimo. Esta fraqueza mais tarde ainda assumiu outras Formas variadas, no aprofundamento sempre mais crescente da subjetividade destituída de Conteúdo da própria personalidade. A bela alma [*Schönseelichkeit*], por exemplo, de Jacobi[66] em seu *Woldemar*, se insere neste caso. Neste romance mostra-se no mais alto grau a enganosa magnificência do ânimo e a impostura auto enganadora da própria virtude e excelência. Trata-se de uma grandeza e divinidade da alma que, sob todos os aspectos, entra numa relação enviesada com a efetividade e esconde para si mesmo, por meio da nobreza, a fraqueza de não poder suportar e trabalhar o autêntico Conteúdo do mundo existente, em cuja nobreza ela afasta tudo de si como não sendo digno dela. Pois também para os interesses verdadeiramente éticos e os fins sólidos da vida, uma tal bela alma não está aberta, e sim se ensimesma em si e vive e urde apenas em suas tramas morais e religiosas as mais subjetivas. A este entusiasmo interior pela própria excelência efusiva, com a qual ela faz para si mesma uma grande pompa, associa-se então imediatamente um sentimentalismo infinito no que concerne a todos os demais seres humanos, os quais devem a todo momento decifrar, compreender e venerar esta beleza solitária. Se os outros não conse-

66. Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar: Uma Raridade da História Natural* (1779).

guem fazer isso, logo todo o ânimo é tocado no seu mais íntimo e machucado infinitamente. E assim acaba de uma só vez |314| toda a humanidade, toda a amizade, todo o amor. A pedantice e a impertinência de não ser capaz de suportar pequenas circunstâncias e inépcias – que, porém, um grande e forte caráter supera incólume –, ultrapassa qualquer representação, e justamente a coisa mais insignificante leva tal ânimo ao supremo desespero. Então não têm fim a tristeza, a aflição, o desgosto, o mau humor, o melindre, a melancolia e a miséria, e disso decorre uma tortura de reflexões consigo mesmo e com os outros, uma convulsão e mesmo uma dureza e atrocidade da alma, na qual se exprime de modo completo toda a miséria e fraqueza desta interioridade da bela alma. – Para tal extravagância do ânimo não se pode ter ânimo. Pois pertence a um autêntico caráter que ele traga consigo a coragem e a força de querer algo de efetivo e de querer apreendê-lo. O interesse para tais subjetividades, que sempre permanecem apenas em si mesmas, é um interesse vazio, por mais que elas também nutram a opinião de serem naturezas superiores, mais puras, que produzem em si mesmas o divino, o qual estaria preso nas dobras as mais interiores, e o deixam ser visto de modo conveniente no *negligé*[67].

De uma outra maneira, esta deficiência na solidez substancial interior do caráter também foi desenvolvida de modo que tais magnificências superiores esquisitas do ânimo fossem inversamente hipostasiadas e apreendidas como potências autônomas. Aqui se situam a magia, o magnetismo, o demoníaco, a fantasmagoria elegante do visionário, a doença do sonâmbulo etc. No que diz respeito a estas potências escuras, o indivíduo vivo e que deve ser [*seinsollende*] é colocado em relação com algo que, por um lado, está nele mesmo, por outro lado, constitui um além estranho para seu interior, que o determina e rege. Pretende-se que nestas forças desconhecidas resida uma verdade indecifrável do que é horripilante, que não permite ser compreendido nem apreendido. Mas as potências escuras devem justamente ser banidas do âmbito da arte, pois nela |315| não há nada de escuro, e sim tudo é claro e transparente, e com estes presbitismos apenas é dada a palavra à doença do espírito e a poesia é lançada no nebuloso, no vaidoso e no vazio, do qual nos fornecem exemplos Hoffmann e Heinrich von Kleist, este em seu *Príncipe de Homburg*. O caráter verdadeiramente ideal não tem nada vindo do além e de fantasmagórico, e sim tem por seu Conteúdo e *pathos* interesses efetivos, nos quais ele está consigo mesmo. Principalmente a clarividência tornou-se trivial e comum na poesia recente. No [*Wilhelm*] *Tell*[68] de Schiller, em contrapartida, quando o ve-

67. Do francês *négligé*. A expressão germanizada *im Negligé* é a tradução do *être en négligé*: "estar de roupão" (N. da T.).

68. *Wilhelm Tell* (1804) é a última peça de Schiller (N. da T.).

lho Attinghausen, no momento da morte, proclama o destino de sua pátria, tal profecia é empregada em lugar oportuno. Entretanto, a necessidade de confundir a saúde do caráter com a doença do espírito, a fim de produzir colisões e suscitar interesses, é sempre infeliz; por isso, também a loucura apenas com grande precaução pode ser empregada.

A tais equívocos, que se opõem à unidade e firmeza do caráter, podemos ainda associar o princípio da moderna ironia. Esta falsa teoria seduziu os poetas para que introduzissem nos caracteres uma diversidade que não converge com nenhuma unidade, de modo que todo caráter se destrói enquanto caráter. Mesmo que um indivíduo inicialmente também surja em uma determinidade, esta deve justamente passar ao seu contrário e o caráter, desse modo, não expor nada mais a não ser a nulidade do que é determinado e de si mesmo. Isto foi aceito pela ironia como o autêntico topo da arte, na medida em que o espectador não precisaria ser preso por um interesse em si mesmo afirmativo, e sim deve ficar acima dele, tal como a própria ironia se encontra acima de tudo. – Neste sentido pretendeu-se também explicar os caracteres de Shakespeare. Lady Macbeth, por exemplo, seria uma esposa amável de ânimo suave, embora não apenas dê espaço ao pensamento do assassinato, mas também o execute. |316| Mas Shakespeare justamente se distingue pelo que é decisivo e chocante em seus caracteres, mesmo na mera grandeza e firmeza formais do mal. Hamlet é em si mesmo certamente indeciso, mas não tem dúvida pelo *que* tem de realizar e sim pelo *como* tem de realizar algo. Agora, contudo, há quem também transforme os caracteres de Shakespeare em fantasmas e pense que a nulidade e a insuficiência na oscilação e na mudança de posição, que este disparate, deve justamente interessar por si mesmo. Mas o ideal consiste no fato de que a Idéia é *efetiva*, e a esta efetividade pertence o ser humano enquanto sujeito e, desse modo, como ser uno [*Eins*] firme em si mesmo.

Por enquanto isso deve ser o suficiente no que concerne à individualidade plena de caráter na arte. A questão principal é um *pathos* essencial em si mesmo determinado em um peito rico e pleno, cujo mundo individual interior o *pathos* penetra, de tal modo que esta penetração, e não apenas o *pathos* enquanto tal, venha à exposição. Mas igualmente o *pathos* não deve destruir-se em si mesmo no peito do ser humano para, desse modo, mostrar-se como algo propriamente inessencial e nulo.

III. A Determinidade Exterior do Ideal

Em relação à determinidade do ideal, consideramos *primeiramente*, em termos gerais, por quê e de que modo o ideal necessita penetrar na Forma da particula-

rização. *Em segundo lugar*, vimos que o ideal deve ser em si mesmo movido e que, por isso, prossegue para a diferença em si mesmo, cuja totalidade se expôs enquanto ação. Pela ação, porém, o ideal sai para o mundo exterior e questiona-se, por isso, *em terceiro lugar*, como este último aspecto da efetividade concreta pode ser configurado em termos artísticos. Pois o ideal é a Idéia identificada à sua *realidade*. Até o momento seguimos esta efetividade apenas até a individualidade humana e seu caráter. Mas o ser humano também possui uma existência concreta *exterior*, a partir |317| da qual ele, na verdade, se fecha em si mesmo como sujeito, mas nesta unidade subjetiva permanece igualmente consigo mesmo referido à exterioridade. À existência efetiva do ser humano pertence um mundo circundante, assim como à estátua do deus pertence um templo. Esta é a razão pela qual devemos agora também mencionar os variados fios que amarram o ideal à exterioridade e a perpassam.

Com isso entramos numa amplitude quase interminável de relações e complicações no exterior e relativo. Pois, em primeiro lugar, se apresenta imediatamente a natureza exterior, a localidade, o tempo e o clima; e já nesta relação se manifesta a cada passo um novo e sempre determinado quadro. O ser humano, além disso, utiliza a natureza exterior para suas necessidades e fins; e toma-se em consideração o modo desta utilização, a habilidade na invenção e na decoração dos utensílios e da moradia, das armas, cadeira e veículo, o modo da preparação da comida e do alimento, todo o amplo âmbito da comodidade da vida e do luxo etc. Afora isso, o ser humano ainda vive numa efetividade concreta de relações espirituais, todas as quais igualmente dão a si uma existência exterior, de modo que os diversos modos de comando e de obediência, da família, do parentesco, da posse, da vida rural e urbana, do culto religioso, da condução da guerra, dos estados civis e políticos, da sociabilidade, em suma da inteira multiplicidade dos costumes e usos em todas as situações e ações, também pertencem ao mundo circundante efetivo da existência humana.

Segundo todas estas relações, o ideal intervém de modo imediato na realidade exterior comum, no cotidiano da efetividade e, assim, na prosa comum da vida. Por isso, se levarmos em conta a representação nebulosa do que é o ideal [*Idealischen*] nos tempos modernos, pode parecer que a arte deva romper com toda a conexão com este mundo do |318| relativo, na medida em que o aspecto da exterioridade é o que é totalmente indiferente, inclusive o que é baixo e indigno perante o espírito e sua interioridade. Neste sentido, a arte é vista como potência espiritual, que deve elevar-nos para além do conjunto da esfera das necessidades, da urgência e da dependência, e nos libertar do entendimento e da espirituosidade [*Witz*] que o ser humano está acostumado a esbanjar neste campo. Pois, além disso, em geral a maior parte das coisas seria aqui puramente convencional e um campo de meras contin-

gências, decorrente da vinculação ao tempo, ao lugar e ao costume, contingências que a arte deveria evitar de acolher em si mesma. Esta aparência de idealidade, contudo, é em parte apenas uma abstração nobre da subjetividade moderna, à qual falta a coragem de travar relações com a exterioridade, em parte é uma espécie de violência que o sujeito se impõe para colocar-se fora deste círculo por meio de si mesmo, se já não está em si e para si alçado acima desse círculo por meio do nascimento, estamento e situação. Como meio para este situar-se fora [*Hinaussetzen*] não resta então nada mais a não ser o retraimento no mundo interior dos sentimentos [*Gefühle*], de onde o indivíduo não sai e se considera a si, nesta não efetividade, como aquele que sabe muito, que apenas olha o céu de modo nostálgico e, por isso, crê poder menosprezar tudo o que é terreno. Mas o autêntico ideal não permanece preso no indeterminado e no meramente interior, e sim também deve em sua totalidade sair até a visibilidade [*Anschaulichkeit*] determinada do exterior, segundo todos os aspectos. Pois o ser humano, este ponto central pleno do ideal, *vive*, ele é essencialmente aqui e agora, presença, infinitude individual; e à vida pertence a contraposição de uma natureza em geral exterior circundante e, desse modo, uma conexão como ela e uma atividade nela. Mas na medida em que esta atividade deve ser apreendida pela arte não apenas enquanto tal, mas em sua aparição [*Erscheinung*] determinada, a arte tem de entrar na existência em tal material e com ele.

Mas assim como o ser humano é em si mesmo uma totalidade subjetiva |319| e, desse modo, se fecha contra o que lhe é exterior, também o mundo exterior é um todo em si mesmo conectado de modo conseqüente e acabado de modo conseqüente. Nesta exclusão, os dois mundos estão, contudo, em relação essencial e apenas em sua conexão constituem a efetividade concreta, cuja exposição fornece o conteúdo do ideal. Com isso surge a questão anteriormente mencionada: em qual Forma [*Form*] e forma [*Gestalt*] o exterior no seio de tal totalidade pode por meio da arte ser exposto de modo ideal.

A este respeito, precisamos também de novo distinguir três aspectos na obra de arte.

Em primeiro lugar, é a exterioridade completamente abstrata enquanto tal, espacialidade, forma, tempo, cor, que por si necessita de uma Forma adequada à arte.

Em segundo lugar, o exterior se apresenta em sua efetividade concreta, tal como anteriormente o descrevemos, e exige na obra de arte uma concordância com a subjetividade do interior humano colocado em tal ambiente.

Em terceiro lugar, a obra de arte se destina ao gozo da intuição, para um público que tem a pretensão de reencontrar-se a si mesmo no objeto artístico [*Kunstobjekt*] segundo sua verdadeira fé, sentir e representação, e de conseguir entrar em sintonia com os objetos [*Gegenständen*] expostos.

1. A Exterioridade Abstrata enquanto Tal

O ideal, na medida em que é trazido para dentro da existência exterior desde a sua mera essencialidade, alcança imediatamente um duplo modo de efetividade. Por um lado, a saber, a obra de arte fornece ao Conteúdo do ideal em geral a forma concreta da efetividade, na medida em que o expõe enquanto um estado determinado, uma situação particular, um caráter, um acontecimento, uma ação, e isso certamente na Forma da existência ao mesmo tempo exterior; por outro lado, a arte transfere este fenômeno em si já total num |320| material *sensível* determinado e, desse modo, cria um novo mundo da arte, também visível e perceptível ao olhar e ao ouvido. Segundo os dois aspectos, a arte se volta até os pontos extremos da exterioridade, onde a unidade em si mesma total do ideal não é mais capaz de aparecer segundo sua espiritualidade concreta. A obra de arte nesta relação também tem um duplo aspecto exterior, que permanece uma exterioridade enquanto tal e, desse modo, no que se refere à sua configuração, também pode apenas acolher uma unidade exterior. Surge aqui novamente a mesma relação que já tivemos ocasião de observar no belo natural e, assim, também são as mesmas determinações que mais uma vez se fazem valer e, na verdade, neste lugar pelo lado da arte. O modo de configuração do exterior, a saber, é, por um lado, o da regularidade, da simetria e da conformidade a leis; por outro lado, é a unidade enquanto simplicidade e pureza do material sensível, que a arte apreende enquanto elemento exterior para a existência de suas configurações.

a) No que se refere inicialmente à *regularidade* e *simetria*, elas, enquanto mera unidade não viva do entendimento, não podem de nenhum modo, mesmo segundo seu aspecto exterior, esgotar a natureza da obra de arte, e sim apenas possuem seu lugar no que é em si mesmo sem vida, no tempo, na figuração do espaço etc. Neste elemento, a regularidade e a simetria se apresentam então como o signo do domínio e da prudência também no que é o mais exterior. Por isso, as vemos se fazerem valer nas obras de arte de um duplo modo. Apreendidas em sua abstração, elas destroem a vitalidade; por conseguinte, a obra de arte ideal deve ela mesma no exterior elevar-se acima do meramente simétrico. Nesta relação, contudo, assim como nas melodias da música, por exemplo, a regularidade não é completamente suprimida [*aufgehoben*]. Ela é apenas rebaixada à mera base. Mas inversamente, este conferir medida e regras ao que é sem regra nem medida constitui, por sua vez, também a única determinação fundamental que certas artes, segundo o material de |321| sua exposição, podem assumir. Então a regularidade é o que é unicamente ideal na arte.

Sob este aspecto, a regularidade encontra seu principal emprego na arquitetura, porque a obra de arte arquitetônica possui a finalidade de configurar artistica-

mente o ambiente exterior, em si mesmo inorgânico, do espírito. Por isso, na arquitetura predominam o retilíneo, o retangular, o circular, a igualdade das colunas, das janelas, dos arcos, dos pilares e das abóbadas. A obra de arte da arquitetura, a saber, não é pura e simplesmente finalidade para si mesma, mas uma exterioridade para um outro, a quem serve de adorno, local etc. Um edifício espera pela figura escultural [*Skulpturgestalt*] do deus ou a reunião dos homens que nela estabelecem sua morada. Por conseguinte, uma tal obra de arte não deve atrair de modo essencial a atenção para si mesma. Nesta relação, o regular e simétrico, enquanto lei dominante para a forma exterior, são de preferência conforme a fins, na medida em que o entendimento capta facilmente uma forma completamente regular e não é forçado a se ocupar longamente com ela. Naturalmente não se trata aqui da relação simbólica que, além disso, é assumida pelas Formas arquitetônicas em relação ao Conteúdo espiritual, de quem constituem a envoltura ou local exterior. Algo semelhante também vale para a espécie determinada da arte da jardinagem, que pode ser considerada como uma aplicação modificada de Formas arquitetônicas sobre a natureza efetiva. Tanto nos jardins quanto nos edifícios o ser humano é a questão principal. Existe decerto ainda uma outra arte da jardinagem, que transforma a multiplicidade e sua ausência de regras em lei; mas deve-se preferir a regularidade. Pois logo cansamos dos labirintos e dos bosquetes entrelaçados de muitos modos com seu contínuo alternar-se em curvas serpenteadas, as pontes sobre água estagnada, a surpresa com capelas góticas, templos, casas chinesas, lugares ermos, urnas cinerárias, madeiras, colinas e estátuas, com todas as suas pretensões por autonomia; |322| e se os olharmos pela segunda vez, sentiremos imediatamente tédio. Diverso é o caso das regiões efetivas e sua beleza, que não se destinam ao uso e à diversão e que podem surgir por si mesmas como objeto de observação [*Betrachtung*] e de gozo. A regularidade, em contrapartida, não deve surpreender nos jardins, e sim ela deixa o ser humano, tal como deve ser exigido, aparecer como personagem principal no ambiente exterior da natureza.

Também na pintura a regularidade e a simetria encontram seu lugar na ordenação do todo, no agrupamento das figuras, na posição, no movimento, no pregueado etc. Mas uma vez que na pintura a vitalidade espiritual pode penetrar o fenômeno exterior de um modo muito mais profundo do que na arquitetura, sobra apenas um espaço de jogo restrito para a unidade abstrata do simétrico, e principalmente apenas encontramos a igualdade rígida e sua regra nos inícios da arte, ao passo que mais tarde são as linhas mais livres, que se aproximam da Forma do orgânico, que fornecem o tipo fundamental.

Em contrapartida, na música e na poesia a regularidade e a simetria se tornam mais uma vez determinações importantes. Estas artes possuem na duração dos sons

um aspecto da mera exterioridade enquanto tal, que não é capaz de assumir nenhum outro modo de configuração mais concreto. O que no espaço se encontra um ao lado do outro, pode ser comodamente abarcado com a vista; mas no tempo um momento já desapareceu quando chega o outro, e neste desaparecer e voltar os momentos temporais se estendem ao desmesurado [*ins Maßlose*]. Esta indeterminidade deve ser configurada pela regularidade do compasso, que produz uma determinidade e repetição regular e, desse modo, domina o progresso ao desmesurado [*Maßlose*]. No compasso da música reside uma força mágica, à qual podemos tampouco nos subtrair, a ponto de freqüentemente repetirmos o compasso quando ouvimos música, sem que propriamente o saibamos. Este retorno, com efeito, de intervalos de tempo idênticos, segundo uma regra determinada, não é algo que pertence objetivamente ao som e à sua duração. |323| É indiferente para o som enquanto tal e para o tempo serem divididos e retomados deste modo regular. O compasso aparece, por conseguinte, como algo feito puramente pelo sujeito, de modo que também no ouvir temos a certeza imediata de possuir nesta regulação do tempo apenas algo de subjetivo e, na verdade, de possuir o fundamento da pura igualdade consigo, o qual o sujeito possui em si mesmo enquanto igualdade e unidade consigo e seu retorno em toda a diversidade e na mais variegada multiplicidade. Desse modo, o compasso ressoa até no mais íntimo da alma e nos toca nesta subjetividade própria que inicialmente é abstratamente idêntica consigo mesma. Sob este aspecto, não é o conteúdo espiritual, a alma concreta do sentimento que nos fala pelos sons; muito menos o é o som enquanto som que nos move no mais íntimo; e sim é esta unidade abstrata introduzida pelo sujeito no tempo que ressoa na mesma unidade do sujeito. O mesmo vale para o metro e a rima da poesia. Também aqui a regularidade e a simetria constituem a regra ordenadora e são completamente necessárias a este aspecto externo. O elemento sensível é desse modo imediatamente deslocado para fora de sua esfera sensível e já mostra em si [*an sich*] mesmo que se trata aqui de algo diferente do que a expressão da consciência comum, a qual trata de modo indiferente e arbitrário a duração dos sons.

A regularidade parecida, mesmo ainda não tão firmemente determinada, também ainda continua sua ascensão e se mescla no conteúdo autenticamente vivo, embora num modo ele mesmo externo. Numa obra épica e num drama, por exemplo, que apresentam suas divisões determinadas, cantos, atos etc., trata-se de dar a estas partes específicas uma igualdade aproximada de abrangência; igualmente ocorre com os quadros de grupos singulares, onde, porém, não podem transparecer nem uma coerção no que diz respeito ao conteúdo essencial nem um domínio destacável do que é meramente regular.

A regularidade e simetria, enquanto unidade |324| e determinidade abstrata do exterior em si [*an sich*] mesmo no espaço como no tempo, ordenam principalmente

apenas o quantitativo, a determinidade de grandeza. O que não mais pertence a esta exterioridade enquanto seu autêntico elemento é, desse modo, deixado de lado pelo domínio das relações meramente quantitativas e é determinado por meio de relações mais profundas e por sua unidade. Por conseguinte, quanto mais a arte se liberta da exterioridade enquanto tal, tanto menos ela permite que seu modo de configuração seja regido pela regularidade, e lhe consigna apenas um âmbito limitado e subordinado.

Além da simetria, neste âmbito precisamos mencionar mais uma vez a *harmonia*. A harmonia não se refere mais ao que é meramente quantitativo, e sim a distinções essencialmente *qualitativas*, que não mais persistem como meras oposições umas às outras, mas devem ser levadas a uma sintonia. Na música, por exemplo, a relação da tônica com a mediante e dominante não é meramente quantitativa, e sim trata-se de sons *essencialmente* diferentes que se unem ao mesmo tempo numa unidade, sem permitir que sua determinidade soe como oposição e contradição aguda. As dissonâncias, em contrapartida, necessitam de uma solução. Do mesmo modo acontece também com a harmonia das cores, em relação às quais a arte igualmente faz a exigência de que numa pintura não apareçam como mistura colorida e arbitrária nem como contraposições solucionadas, e sim que sejam mediadas na sintonia de uma impressão total e plena de unidade. E assim, de modo mais preciso, faz parte da harmonia uma totalidade de diferenças que, segundo a natureza da questão [*Sache*], pertencem a um círculo determinado; como, por exemplo, a cor possui uma determinada abrangência de cores como as assim chamadas cores cardinais, que se deduzem do conceito fundamental das cores em geral e não são misturas casuais. Uma tal totalidade em sua sintonia constitui o harmônico. Num quadro, por exemplo, a totalidade |325| das cores fundamentais, o amarelo, o azul, o verde e o vermelho, bem como sua harmonia, devem igualmente estar presentes, e os pintores antigos, mesmo inconscientemente, levaram em conta esta completude e obedeceram suas leis. Mas na medida em que a harmonia começa a se subtrair da mera exterioridade da determinidade, ela, desse modo, também se torna capaz de acolher em si mesma e de expressar um Conteúdo mais espiritual e mais vasto. E assim os pintores antigos destinavam as cores fundamentais, em sua pureza, às vestimentas das pessoas principais e as cores misturadas às figuras secundárias [*Nebengestalten*]. Maria, por exemplo, geralmente usa um manto azul, pelo fato de o repouso suavizante do azul corresponder à quietude e suavidade interiores; mais raramente ela usa um vestido em vermelho vivo.

b) O segundo aspecto da exterioridade, como vimos, concerne ao *material sensível* enquanto tal, do qual a arte se serve para a sua exposição. Aqui a unidade consiste na determinidade e igualdade simples do material em si mesmo, que não

deve desviar-se para a diversidade indeterminada e para a mera mistura, em geral para a impureza. Também esta determinação se refere apenas ao espacial, por exemplo, à pureza dos contornos, à precisão das linhas retas, dos círculos etc., e igualmente à determinidade firme do tempo, como na apreensão exata do compasso; além disso, à pureza dos sons e das cores determinadas. Na pintura, por exemplo, as cores não devem ser impuras e cinzentas, e sim claras, determinadas e em si mesmas simples. Segundo este aspecto sensível, sua pura simplicidade constitui a beleza da cor e as cores as mais simples são nesta relação as mais plenas de efeito: o puro amarelo, por exemplo, que não tende para o verde; o vermelho que não penetra no azul ou no amarelo e assim por diante. Sem dúvida torna-se então difícil de manter simultaneamente as cores em harmonia nesta simplicidade firme. Mas estas cores em si mesmas simples constituem a base que não deve ser totalmente apagada, e se as misturas também não podem ser dispensadas, as cores não devem aparecer como uma mistura turva, mas como claras e |326| simples em si mesmas, caso contrário, da claridade brilhante das cores não resulta nada mais a não ser sujeira. Exigência idêntica também deve ser feita para o ressoar dos sons. Numa corda de metal ou de tripa, por exemplo, é a vibração deste material que produz o som e, certamente, a vibração de uma corda de tensão e comprimento determinados; se esta tensão cessa ou o comprimento correto não é captado, o som não é mais esta determinidade simples em si mesma e soa falso, na medida em que evolui para outros sons. Algo semelhante ocorre quando, em vez daquele puro frêmito e vibração, ainda se pode ouvir o esfregar e raspar mecânicos, enquanto um ruído misturado ao ressoar do som enquanto tal. Igualmente o som da voz humana deve desenvolver-se pura e livremente a partir da garganta e do peito, sem deixar o órgão vibrar junto ou, como é o caso em sons mais roucos, sem deixar notar de modo perturbador qualquer impedimento não superado. Esta clareza e pureza livres de toda mistura estranha, em sua determinidade firme, destituída de oscilação, constituem nesta relação meramente sensível a beleza do som, pelo que ele se distingue do ruído, do ranger e assim por diante. O mesmo também pode ser dito da língua, principalmente das vogais. Por exemplo, uma língua que tem o *a*, *e*, *i*, *o*, *u* determinados e puros, como a língua italiana, que soa bem e é cantante. Os ditongos, em contrapartida, tem sempre um som misturado. Na escrita, os fonemas são reduzidos a poucos signos sempre idênticos e aparecem em sua determinidade simples; na fala, porém, apaga-se muito freqüentemente esta determinidade, de tal modo que principalmente as línguas do povo, como o alemão do sul, o suábo, o suíço, apresentam sons que em sua mistura nem podem ser escritos. Tal fato não constitui, porém, uma deficiência da língua escrita, mas provém apenas do traço pesado do povo.

Por ora é o que basta acerca do aspecto exterior da obra de arte |327| que, enquanto mera exterioridade, também é apenas capaz de uma unidade exterior e abstrata.

Segundo a determinação ulterior, porém, é *a individualidade concreta espiritual* do ideal que entra na exterioridade a fim de *se* expor nela, de modo que, portanto, o exterior deve ser penetrado por esta interioridade e totalidade que ele tem a tarefa de expressar, e para cuja tarefa a mera regularidade, a simetria e a harmonia ou a determinidade simples do material sensível não se mostram suficientes. Isto nos conduz para o segundo aspecto da determinidade exterior do ideal.

2. *A Concordância do Ideal Concreto com a sua Realidade Exterior*

A lei universal que podemos fazer valer nesta relação consiste no fato de que o ambiente do mundo deve ser familiar ao ser humano e ele deve estar nele em casa, que a individualidade deve aparecer habituada à natureza e a todas as relações exteriores e, assim, aparecer livre; de modo que os dois aspectos, a totalidade subjetiva interior do caráter, seus estados e ações, e a totalidade objetiva da existência exterior não se separem indiferentes e disparatados, mas mostrem uma concordância e uma correspondência recíproca. Pois a objetividade exterior, na medida em que é a efetividade do *ideal*, deve abandonar sua mera autonomia e aspereza objetivas, para se mostrar em identidade com aquilo do qual constitui a existência externa.

Para uma tal concordância, temos de estabelecer nesta relação três pontos de vista diferentes.

Em primeiro lugar, a saber, a unidade de ambos pode permanecer um mero *em-si* [*Ansich*] e apenas aparecer como um vínculo secreto e interior, por meio do qual o ser humano está ligado ao seu ambiente exterior.

Em segundo lugar, contudo, uma vez que a *espiritualidade* concreta e sua |328| individualidade fornecem o ponto de partida e o conteúdo essencial do ideal, a concordância com a existência exterior também deve partir da atividade *humana* e se exprimir enquanto *produzida* por meio dela.

Em terceiro lugar, por fim, este mundo produzido pelo espírito humano é mesmo novamente uma totalidade, que em sua existência constitui para si uma objetividade, com a qual os indivíduos que se movem sob este terreno devem estar em conexão essencial.

a) No que concerne ao *primeiro* ponto, podemos partir do fato de que o ambiente do ideal – uma vez que aqui ainda não aparece como posto por meio da atividade humana – permanece inicialmente o que em geral ainda é exterior ao ser humano, a *natureza exterior*. Por isso, devemos inicialmente falar da exposição da mesma na obra de arte ideal.

Podemos também aqui ressaltar três aspectos:

α) Em primeiro lugar, a natureza exterior, tão logo é apresentada segundo sua forma exterior, é, segundo todas as direções, uma realidade configurada de modo *determinado*. Se esta realidade deve efetivamente acontecer segundo seu direito, que ela deve exigir no que se refere à exposição, então ela deve ser acolhida em plena fidelidade à natureza. Já vimos anteriormente, contudo, quais as diferenças que também aqui devem ser respeitadas pela natureza imediata e pela arte. No conjunto, porém, o caráter dos grandes mestres se define justamente por também serem determinados fiel, verdadeira e completamente no que diz respeito ao ambiente exterior natural. Pois a natureza não é apenas terra e céu em geral e o ser humano não paira no ar, mas sente e age num local determinado de riachos, rios, mar, colinas, montanhas, planícies, florestas, despenhadeiros etc. Homero, por exemplo, embora não forneça descrições modernas da natureza, é, porém, em suas designações e referências, tão fiel e nos fornece uma intuição tão exata de Scamandro, do Simois, das costas, das baías, que ainda hoje pôde ser situada geograficamente a mesma paisagem concordando com a sua descrição. |329| Em contrapartida, a triste canção dos cantores ambulantes, assim como nos caracteres, também aqui é árida, vazia e completamente nebulosa. Também os mestres cantores, quando colocam em verso antigas histórias bíblicas e, por exemplo, têm Jerusalém como local, nada mais oferecem a não ser o nome. No *Livro dos Heróis*[69] algo parecido acontece; Ortnit cavalga entre os pinheiros, luta com o dragão, sem ambiente humano, lugares definidos etc., de modo que nesta relação não é oferecido praticamente nada à intuição. Mesmo na canção dos Nibelungos não é diferente; ouvimos certamente algo sobre Worms, o Reno e o Danúbio; mas também aqui fica-se preso ao indeterminado e árido. Mas a perfeita determinidade constitui justamente o aspecto da singularidade e efetividade, que de outro modo é apenas uma abstração que contradiz seu conceito de realidade exterior.

β) A esta exigência de determinidade e fidelidade está imediatamente ligada uma certa minuciosidade [*Ausführlichkeit*], mediante a qual alcançamos uma imagem, uma intuição, também deste aspecto exterior. Certamente as diferentes artes também constituem uma diferença essencial segundo o elemento no qual se expressam. A minuciosidade e particularidade do exterior estão mais afastadas da escultura, no repouso e na universalidade de suas formas, e ela não possui o exterior como local e ambiente, mas apenas como vestimenta, penteado, armas, cadeiras etc. Mui-

69. Narrações heróicas de origem variada, do início do século XIII, que relatam as histórias heróicas de Ortnit (filho do anão Alberich, ou Oberon) e de Wolfdietrich. Elas foram objeto de reedições e adaptações posteriores e fazem parte do fundo popular da literatura alemã (N. da T.).

tas das figuras da escultura antiga, contudo, são apenas distinguíveis de modo mais determinado por meio da convenção da roupa, do arranjo dos cabelos e emblemas de outra ordem. Mas este aspecto convencional não pertence a este ambiente, pois não pode ser atribuído ao natural enquanto tal e justamente supera o aspecto da contingência em tais coisas e é o modo como elas se tornam algo permanente e mais universal. – Na direção oposta, a lírica expõe de modo predominante apenas o ânimo interior, e não necessita, desse modo, quando acolhe o exterior, mostrá-lo para uma visão tão determinada. A épica, em contrapartida, |330| diz *o que* está aí, *onde* acontecem os feitos e *como* se desenrolam e, por isso, dentre todos os gêneros da poesia, é a que necessita da maior amplitude e determinidade, também quanto ao local exterior. Igualmente a pintura, segundo sua natureza, penetra a este respeito, mais do que qualquer outra arte, principalmente no particular. Esta determinidade não deve, porém, em nenhuma arte se desviar até a prosa da naturalidade efetiva e de sua reprodução imediata, nem ultrapassar em preferência e importância a minuciosidade dedicada à exposição do aspecto espiritual dos indivíduos e dos acontecimentos. Ela em geral não pode se autonomizar para si, porque o exterior aqui apenas deve chegar ao fenômeno na conexão com o interior.

γ) Este é o ponto que aqui interessa. Vimos que duas coisas são necessárias para que um indivíduo enquanto efetivo se apresente: ele mesmo em sua subjetividade e seu ambiente externo. Para que a exterioridade apareça como *sua*, é necessário que entre ambos impere uma concordância essencial, que pode ser interior em maior ou menor grau e na qual sem dúvida também muita casualidade intervém, sem que, porém, o fundamento idêntico deva faltar. No todo da orientação espiritual dos heróis épicos, por exemplo, em seu modo de vida, modo de pensar, em seu sentimento e realização, uma harmonia secreta deve fazer-se perceptível, um tom de concordância de ambos os aspectos, que os una em um todo. O árabe, por exemplo, é uno [*Eins*] com sua natureza e apenas pode ser compreendido com seu céu, suas estrelas, seus desertos quentes, suas tendas e cavalos. Pois ele apenas se sente familiar em tal clima, céu e local. Igualmente os heróis de Ossian (segundo a elaboração moderna ou invenção de Macpherson[70]) são decerto sumamente subjetivos e interiores, mas em seu aspecto sombrio e melancólico aparecem inteiramente presos à sua terra, por cujos cardos ressoa o vento, às suas nuvens, à neblina, à colina e às cavernas escuras. É somente a fisionomia do todo deste local que nos esclarece de modo completo |331| o interior das figuras [*Gestalten*] que se movem sob este

70. James Macpherson (1736-1796), poeta e tradutor escocês que editou – com modificações – a poesia de Ossian por ele mesmo descoberta (N. da T.).

terreno com sua melancolia, sua tristeza, suas dores, suas lutas e seus fenômenos nebulosos, pois neste ambiente e apenas nele elas estão inteiramente em casa.

Sob este aspecto, podemos agora pela primeira vez fazer a observação de que as matérias históricas têm a grande vantagem de conter em si mesmas uma tal concordância, realizada imediatamente, entre o aspecto subjetivo e objetivo, e mesmo no detalhe. *A priori* esta harmonia apenas dificilmente pode ser extraída da fantasia e devemos, no entanto, pressenti-la continuamente, por mais que ela também não se deixe desenvolver segundo o conceito na maioria das partes de uma matéria. Sem dúvida estamos acostumados a valorar uma produção livre da imaginação como superior à elaboração de matérias já dadas; mas a fantasia não tem a possibilidade de fornecer a concordância exigida de modo tão firme e determinado tal como ela já está dada na existência efetiva, onde os traços nacionais provém desta própria harmonia.

Este seria o princípio universal para a unidade, meramente existente em si [*ansichseiende*], entre a subjetividade e a sua natureza exterior.

b) Uma *segunda* espécie de concordância não fica presa a este mero em-si [*Ansich*], mas é produzida expressamente pela atividade e habilidade humanas, na medida em que o ser humano emprega as coisas externas para o seu uso e se coloca em harmonia com elas por meio da satisfação de si mesmo assim alcançada. Perante aquela primeira sintonia que concerne apenas ao *que é mais universal*, este aspecto se refere ao *particular*, às necessidades particulares e à sua satisfação por meio do uso particular dos objetos naturais. – Este círculo da necessidade e de sua satisfação é da mais infinita multiplicidade, as coisas naturais, todavia, são ainda mais infinitamente variadas e alcançam primeiramente uma simplicidade maior na medida em que o ser humano introduz nelas suas determinações espirituais e penetra o mundo exterior com a sua vontade. |332| Desse modo, ele humaniza seu ambiente, na medida em que mostra como este é capaz de satisfazê-lo e não consegue conservar nenhuma potência de autonomia contra ele. É apenas por intermédio desta atividade executada que ele é efetivo para si mesmo em seu ambiente e se encontra em casa, não apenas em geral, mas também no particular e no singular.

O pensamento fundamental, que deve ser tornado válido para o todo desta esfera, no que concerne à arte, reside de modo abreviado no seguinte. O ser humano, segundo os aspectos particulares e finitos de suas necessidades, desejos e fins, está inicialmente não apenas *em geral* em relação com a natureza exterior, mas mais precisamente em relação de *dependência*. Esta relatividade e não-liberdade são refratárias ao ideal, e o ser humano, para poder ser objeto da arte, já deve ter, por isso, se libertado deste trabalho e carência e ter-se livrado da dependência. O ato de ajuste dos dois lados pode, a seguir, apresentar um *duplo* ponto de partida, na

medida em que, *em primeiro lugar*, a natureza, de sua parte, concede amigavelmente ao ser humano o que ele necessita e, em vez de colocar um impedimento no caminho de seus interesses e fins, antes se oferece a ele a partir dela mesma e vem ao encontro por todos os caminhos. Mas o ser humano tem, *em segundo lugar*, necessidades e desejos que a natureza não é capaz de satisfazer imediatamente. Nestes casos o ser humano deve procurar pelo trabalho a autosatisfação necessária por meio de sua própria atividade; ele deve apropriar-se das coisas naturais, prepará-las, formá-las e eliminar todos os impedimentos por meio da habilidade adquirida por si mesmo e, assim, transformar o exterior num meio, pelo qual ele é capaz de realizar-se segundo todos os seus fins. A relação a mais pura deverá ser procurada onde os dois lados se encontram, na medida em que a habilidade espiritual se une à amabilidade da natureza, de tal modo que, em vez da dureza e da dependência da luta, a harmonia realizada já chegou completamente à aparição [*Erscheinung*].

|333| No terreno ideal da arte, a urgência da vida já deve ter sido eliminada. Por isso, a posse e a riqueza, na medida em que garantem um estado onde a necessidade e o trabalho não apenas desaparecem por um momento, mas de modo completo, não são apenas nada de inestético [*Unästhetisches*], mas antes concorrem com o ideal, ao passo que deixar totalmente de lado, nas espécies de exposição, a relação do ser humano com aquelas necessidades, as quais são forçadas a levar em conta a efetividade concreta, apenas indicaria uma abstração inverídica. Este círculo pertence certamente à finitude, mas a arte não pode dispensar a finitude e não deve tratá-la como algo apenas ruim, mas uni-la reconciliada ao verdadeiro, já que mesmo as melhores ações e modos de pensar, tomados por si em sua *determinidade* e em seu Conteúdo abstrato, são limitados e, desse modo, finitos. É sem dúvida uma necessidade da vitalidade externa o fato de eu precisar me nutrir, comer e beber, morar, vestir, necessitar de uma cama, sofá e tantos outros utensílios; mas a vida interior também atravessa de tal modo estes aspectos que o ser humano dá propriamente vestimenta e armas a seus deuses e os coloca diante dos olhos em necessidades variadas e em sua satisfação. Esta satisfação deve então, todavia, conforme dissemos, aparecer como assegurada. Nos cavaleiros errantes, por exemplo, o afastamento da necessidade externa, no acaso de sua aventura, aparece ele mesmo apenas como um abandono ao acaso, assim como aparece nos selvagens enquanto um abandono à natureza imediata. Ambos os casos são insuficientes para a arte. Pois o autenticamente ideal não consiste apenas no fato de o ser humano em geral ser retirado da mera seriedade da dependência, mas de estar no centro de uma profusão que lhe concede praticar, com os meios naturais, um jogo tanto livre quanto sereno.

Em meio a estas determinações gerais, os dois pontos seguintes podem ser distinguidos de modo mais preciso.

|334| α) O primeiro ponto refere-se ao uso das coisas naturais para uma satisfação puramente *teórica*. Aqui se situa cada enfeite e adorno que o ser humano emprega em si e em geral todo o luxo com o qual se cerca. Com tal enfeite ele mostra que para ele a coisa mais valiosa que a natureza oferece e a coisa mais bela que o olhar atrai para si – o ouro, as pedras preciosas, as pérolas, o marfim, as vestimentas valiosas – que estas coisas raras e radiantes por si mesmas não lhe são ainda interessantes e que não devem valer como naturais, mas devem ser algo que se mostra *nele* ou, como algo pertencente a ele, que se mostra em *seu* ambiente, no que ele ama e venera, em seus príncipes, em seus templos, em seus deuses. Para tanto, ele escolhe principalmente aquilo que em si, enquanto exterior, já aparece belo, como, por exemplo, as cores puras que brilham, o resplendor dos metais, as madeiras aromáticas, o mármore etc. Os poetas, principalmente os orientais, são pródigos em tal riqueza, que também desempenha seu papel na canção dos Nibelungos, e a arte em geral não permanece presa às meras descrições desta magnificência, e sim também, quando pode e lhe é permitido fazê-lo, enfeita com a riqueza semelhante suas obras efetivas. Na estátua de Palas[71] em Atenas e de Zeus em Olímpia não foi economizado ouro e marfim; em quase todos os povos os templos dos deuses, as igrejas, as imagens dos santos, os palácios dos reis dão um exemplo de esplendor e luxo, e desde sempre as nações se alegraram por ter, em suas divindades, sua própria riqueza diante dos olhos, assim como se alegraram com o luxo dos príncipes, pelo fato de tal coisa existir e decorrer de seu meio. – Podemos sem dúvida perturbar um tal gozo por meio dos assim chamados pensamentos morais, se estabelecermos a reflexão de quantos atenienses pobres poderiam ter sido saciados com o manto de Palas, de quantos escravos poderiam ter sido resgatados; e em momentos de grandes necessidades do Estado tais riquezas também nos antigos foram empregadas para fins úteis, tal como hoje entre nós são empregados os tesouros de mosteiros e igrejas. |335| A seguir, tais considerações mesquinhas permitem ser feitas não apenas sobre obras de arte singulares, mas sobre o todo da própria arte: pois quanto não custa para um Estado uma academia de artes ou a compra de obras de arte antigas ou novas e a construção de galerias, teatros e museus. Mas por mais que também suscitemos comoções morais e enternecedoras sobre esta questão, isso é apenas possível pelo fato de que novamente rememoramos a necessidade e a carência, cuja eliminação é justamente exigida pela arte, de modo que para cada povo apenas pode redundar em fama e honra suprema a doação de seus tesouros a uma esfera que se eleva prodigamente, em meio à própria efetividade, sobre toda a necessidade da efetividade.

71. Atena (N. da T.).

β) Mas o ser humano não tem apenas de adornar a si mesmo e ao ambiente no qual vive, mas ele também deve empregar as coisas exteriores *de modo prático* para suas necessidades e fins *práticos*. É primeiramente neste âmbito que entram em questão o trabalho pleno, sofrimento e a dependência do ser humano em relação à prosa da vida; e o que aqui se pergunta sobretudo é em que medida também este círculo pode ser exposto de acordo com as exigências da arte.

αα) O primeiro modo segundo o qual a arte procurou remover toda esta esfera constitui a representação de uma assim chamada *época de ouro* ou também de um estado *idílico*. Sob um aspecto, a natureza então satisfaz sem esforço toda a necessidade que se possa fazer sentir no ser humano; sob outro aspecto, o ser humano se satisfaz em sua inocência com o que o prado, a floresta, os rebanhos, uma horta e uma cabana, podem oferecer-lhe em termos de nutrição, moradia e outras comodidades, na medida em que ainda se calam completamente todas as paixões da ambição ou da cobiça, as inclinações que parecem ser contrárias à nobreza da natureza humana. À primeira vista, tal estado apresenta sem dúvida uma tintura ideal, e certos âmbitos limitados da arte podem contentar-se com este |336| modo de exposição. Mas se nos aprofundarmos em tal vida, logo ela se torna para nós tediosa. Os escritos de Geβner, por exemplo, são hoje pouco lidos, e se os lemos, não podemos neles nos sentir em casa. Pois uma espécie de vida de tal modo limitada pressupõe também uma deficiência no desenvolvimento do espírito. Para um ser humano pleno, total, é indispensável que ele possua impulsos superiores, que esta convivência íntima com a natureza e seus produtos imediatos não mais o satisfaçam. O ser humano não deve viver em tal pobreza espiritual idílica, ele deve trabalhar. O objetivo para o qual possui o impulso, ele deve almejar alcançá-lo por meio de sua própria atividade. Neste sentido, já as necessidades físicas suscitam um círculo mais amplo e variado de atividades e dão ao ser humano o sentimento [*Gefühl*] da força interior, a partir da qual então também podem desenvolver-se as forças e os interesses profundos. Mas ao mesmo tempo a concordância entre o exterior e o interior também aqui ainda deve permanecer a determinação fundamental e nada é mais repugnante do que quando na arte é exposta a necessidade física levada ao extremo. Dante, por exemplo, nos apresenta de modo comovedor apenas em poucos traços a morte por inanição de Ugolino. Quando, em contrapartida, Gerstenberg em sua tragédia de mesmo nome[72], descreve amplamente, passando por todos os graus do horror, como primeiramente os três filhos e por fim o próprio Ugolino morrem de fome, trata-se de uma matéria que, sob este aspecto, repugna completamente à exposição artística.

72. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino* (1768). Foi este autor dinamarquês, de grande influência sobre Klopstock, que "lançou" Shakespeare e Homero na Alemanha em torno de 1760 (N. da T.).

ββ) Na direção contrária, porém, igualmente o estado oposto ao idílico, o da *formação universal*, apresenta muitos obstáculos. A longa e abrangente conexão entre as necessidades e o trabalho, entre os interesses e sua satisfação, está completamente desenvolvida em toda a sua amplitude, e cada indivíduo, a partir de sua autonomia, é limitado por outro numa série infinita de dependências. |337| O que ele necessita para si mesmo ou de modo algum é seu próprio trabalho ou apenas uma parte muito insignificante, e além disso, cada uma destas atividades, em vez de acontecer de modo individual vivo, acontece quase integralmente apenas de modo mecânico, segundo normas universais. Surge então em meio a esta formação industrial e exploração recíproca de um pelo outro e utilização dos demais indivíduos, em parte a mais dura crueldade da pobreza, em parte, se a necessidade deve ser afastada, os indivíduos devem aparecer como ricos, de tal modo que ficam livres do trabalho para suas necessidades e podem, pois, entregar-se a interesses superiores. Nesta abundância está então sem dúvida afastado o constante reflexo [*Widerschein*] de uma dependência sem fim e o ser humano se encontra tanto mais subtraído a todas as contingências da aquisição quanto menos está atolado na sujeira do ganho. Mas por isso mesmo seu ambiente próximo também não lhe é familiar, de modo que pudesse surgir como sua obra própria. O que ele dispõe ao seu redor não é produzido por ele, mas é tomado da provisão do que já está presente de outro modo, produzido por outros e, na verdade, geralmente de modo mecânico e, assim, de modo formal, chegando apenas a ele por meio de uma longa cadeia de necessidades e esforços estranhos.

γγ) Um *terceiro* estado, por conseguinte, se mostrará o mais adequado para a arte ideal, o qual fica no meio, entre as épocas douradas e idílicas e as mediações multilaterais completamente formadas da sociedade civil. Trata-se de um estado do mundo que já conhecemos anteriormente como o estado *heróico*, o estado ideal por excelência. As épocas heróicas não estão mais limitadas àquela pobreza idílica de interesses espirituais, e sim a ultrapassam em direção às paixões e fins mais profundos; mas o ambiente próximo dos indivíduos e a satisfação de seus interesses imediatos ainda constitui seu próprio fazer. Os meios de nutrição ainda são mais simples e, desse modo, mais ideais, como, por exemplo, o mel, o leite, o vinho, ao passo que o café, a aguardente etc. nos trazem à memória as milhares de mediações |338| necessárias à sua preparação. Igualmente são os próprios heróis que abatem e assam; eles amansam o cavalo que pretendem montar; os instrumentos de que necessitam são em maior ou menor grau preparados por eles mesmos; o arado, as armas para a defesa, o escudo, o elmo, a couraça, a espada, a lança são sua própria obra ou eles estão familiarizados com a sua preparação. Em tal estado, o ser humano possui em tudo o que emprega e com o que se cerca, o sentimento [*Gefühl*] de tê-

lo produzido a partir dele mesmo e que, deste modo, nas coisas exteriores tem a ver consigo mesmo e não com objetos estranhos que residem fora de sua própria esfera, na qual ele é senhor. Sem dúvida que então a atividade para o arranjo e a formação do material deve aparecer não como um esforço penoso, mas como um trabalho fácil, que satisfaz, ao qual não se interpõe nenhum obstáculo e nenhum fracasso.

Um tal estado encontramos, por exemplo, em Homero. O cetro de Agamenon é um bastão de família esculpido por seu próprio patriarca e deixado como herança para os descendentes; Ulisses construiu ele mesmo seu grande leito matrimonial; e se as famosas armas de Aquiles também não decorrem de seu próprio trabalho, pelo menos aqui também o variado entrelaçamento de atividades está rompido, já que é Hefesto, a pedido de Tétis, que as fabrica. Em resumo, por todos os lugares se mostra a primeira alegria por novas descobertas, o frescor da posse, a conquista do gozo, tudo é familiar, em tudo o ser humano tem presente diante de si a força de seu braço, a habilidade de sua mão, a prudência de seu próprio espírito ou um resultado de sua coragem e valentia. É deste modo apenas que os meios de satisfação ainda não decaíram a uma questão meramente exterior; ainda vemos nós mesmos seu nascimento vivo e a consciência viva do valor que o ser humano nisso deposita, já que possui neles não coisas mortas ou tornadas mortas mediante o hábito, e sim suas próprias produções próximas. Assim, tudo aqui é idílico, mas |339| não no modo limitado segundo o qual a terra, os rios, o mar, as árvores, o gado etc. oferecem ao ser humano sua nutrição e o ser humano então principalmente aparece apenas limitado a este ambiente e seu gozo; e sim no seio desta vitalidade originária apresentam-se interesses mais profundos, em relação aos quais toda a exterioridade apenas está aí como um acessório, enquanto o terreno e o meio para fins superiores – como um terreno, contudo, e um ambiente, pelos quais se propagam aquela harmonia e autonomia, que apenas surgem para que todas as coisas sejam produzidas e utilizadas de modo humano, ao mesmo tempo preparadas e saboreadas pelo ser humano, aquele que as necessita.

Mas aplicar um tal modo de exposição sobre matérias que são tomadas de épocas posteriores e perfeitamente formadas, apresenta sempre grande dificuldade e perigo. Mesmo assim, Goethe nos forneceu a este respeito um modelo completo em *Hermann e Dorotéia*. Quero apenas mencionar aqui, a título de comparação, alguns traços menores. Em sua conhecida *Luise*, *Voß*[73] descreve de modo idílico a vida e a atividade em um círculo quieto e limitado, mas autônomo. O pastor de aldeia, o cachimbo, o roupão, a cadeira de braços e ainda o pote de café desempe-

73. Johann Heinrich Voß (1751-1826), tradutor de Homero, autor de epopéias idílicas em hexâmetros, ricas em descrições quase realistas da vida cotidiana. A *Luise* é de 1783 (N. da T.).

nham um grande papel. Ora, café e açúcar são produtos que não poderiam ter saído de um tal círculo e imediatamente apontam para uma conexão totalmente diferente, para um mundo estranho e suas múltiplas mediações do comércio, das fábricas, em geral, da moderna indústria. Aquele círculo campestre, por conseguinte, não é totalmente em si mesmo fechado. No belo quadro de *Hermann e Dorotéia*, em contrapartida, não precisamos exigir um tal fechamento; pois como já foi mencionado em outra ocasião, nesta poesia – certamente mantida inteiramente num tom idílico – os grandes interesses da época, as lutas da revolução francesa, a defesa da pátria intervém de modo sumamente digno e importante. O |340| círculo mais estreito da vida familiar em uma cidadezinha campestre não se mantém assim tão firmemente fechado em si mesmo, a ponto de o mundo profundamente agitado pelas relações as mais poderosas ser meramente ignorado tal como no cura da aldeia da *Luise* de *Voß*, mas por meio da ligação àqueles movimentos do mundo mais amplos, no seio dos quais são descritos os caracteres e os acontecimentos idílicos, vemos a cena situada no ambiente ampliado de uma vida mais rica em Conteúdo, e o farmacêutico, que apenas vive na conexão restante das relações condicionantes e delimitantes que o envolvem, é exposto como filisteu limitado, bondoso, embora aborrecido. Todavia, no que diz respeito ao ambiente imediato dos caracteres, o tom anteriormente requerido é totalmente respeitado. Assim, o taberneiro, por exemplo, para apenas lembrar de um caso, não bebe café com seus hóspedes, o pastor e o farmacêutico:

> Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines,
> In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde,
> Mit den grünlichen Römern, den *echten Bechern* de Rheinweins.[74]

Eles bebem entre sombras frescas uma safra familiar, um vinho de oitenta e três, em copos do lugar, apenas apropriados para o vinho do Reno; "as ondas do rio Reno e suas margens amenas" nos são imediatamente representadas e logo somos também conduzidos às próprias parreiras que ficam atrás da casa do proprietário, de modo que aqui nada sai da esfera peculiar de um estado em si mesmo agradável e de suas necessidades que nele se apresentam.

c) Além destas duas primeiras espécies de ambiente exterior há ainda um *terceiro* modo com o qual cada indivíduo tem de viver em conexão concreta. Trata-se das relações universais *espirituais* do que é religioso, jurídico e ético, do modo da organização do Estado, da constituição, dos tribunais, da família, da vida públi-

74. "Cuidadosamente a mãe trouxe o vinho claro, esplêndido, / Em garrafa talhada sobre uma bandeja reluzente de estanho, / Com os romanos esverdeados, as *autênticas taças* do / Vinho do Reno" (N. da T.).

ca e privada, da sociabilidade etc. Pois o caráter ideal não necessita apenas vir à aparição [*Erscheinung*] na satisfação de suas |341| necessidades físicas, mas também na satisfação de seus interesses espirituais. Entretanto, o substancial, divino e em si mesmo necessário destas relações, é certamente, segundo seu *conceito*, apenas um e o mesmo, mas na *objetividade* assume uma forma variadamente heterogênea, que também penetra na contingência do particular, convencional e válido meramente para épocas e povos determinados. Nesta Forma, todos os interesses da vida espiritual também se tornam efetividade exterior, que o indivíduo encontra à sua frente enquanto costume, hábito e uso; ao mesmo tempo, enquanto sujeito fechado em si mesmo, ele entra em conexão, assim como com a natureza exterior, também com esta totalidade que lhe é aparentada e lhe pertence ainda de maneira mais próxima. No conjunto, podemos reivindicar para este círculo a mesma concordância viva cuja indicação nos ocupou anteriormente, e vamos, portanto, aqui deixar de lado a consideração mais determinada, cujos pontos de vista principais devem ser imediatamente indicados segundo um outro aspecto.

3. A Exterioridade da Obra de Arte Ideal na Relação com o Público

Enquanto exposição do ideal, a arte deve acolher em si mesma o ideal em todas as relações até agora mencionadas com a efetividade exterior, e unir ao exterior a subjetividade interior do caráter. Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, *para si*, e sim *para nós*, para um público que a contempla [*anschaut*] e a desfruta. Na representação [*Aufführung*] de um drama, por exemplo, os atores não falam apenas uns com os outros, mas conosco, e devem fazer com que sejam compreendidos segundo os dois aspectos. E assim toda obra de arte é um diálogo com alguém que está diante dela. O verdadeiro ideal nos |342| interesses e nas paixões universais de seus deuses e seres humanos certamente é compreendido por cada um; mas na medida em que a obra de arte leva à intuição seus indivíduos em meio a um mundo exterior e determinado de costumes, usos e outras particularidades, surge, desse modo, uma nova exigência que esta exterioridade não entre apenas em concordância com os caracteres expostos, mas do mesmo modo também *conosco* [*mit uns*]. Assim como os caracteres da obra de arte estão em casa em seu mundo exterior, também exigimos para nós a mesma harmonia com eles e com seu ambiente. Mas seja de qual época for a obra de arte, ela sempre portará nela [*an sich*] particularidades que a separam das peculiaridades de outros povos e séculos. Poetas, pintores, escultores e músicos escolhem de preferência matérias de épocas passadas, cuja formação, costumes, usos, constituição

e culto diferem do conjunto da formação de seu próprio presente. Um tal retorno ao passado apresenta a grande vantagem, como já foi mencionado anteriormente, de esta saída da imediatez e do presente, mediante a recordação, por si só colocar em curso aquela universalização da matéria, que a arte não pode dispensar. O artista, contudo, pertence à sua própria época, vive em seus costumes, modos de intuir e representações. Os poemas homéricos, por exemplo, tenha Homero efetivamente vivido ou não como o único poeta da *Ilíada* e da *Odisséia*, estão pelo menos separados por quatro séculos da época da guerra de Tróia e um espaço de tempo duas vezes maior ainda separa os grandes trágicos gregos dos dias dos antigos heróis, dos quais transportam o conteúdo de sua poesia ao seu presente. Algo semelhante ocorre com a canção dos Nibelungos e do poeta que conseguiu reunir num *único* todo orgânico as diferentes lendas que este poema contém.

É certo que o artista está totalmente em casa no *pathos* universal do humano e do divino, mas a forma exterior variadamente |343| condicionada da própria época antiga, cujos caracteres e ações ele apresenta, modificaram-se essencialmente e se tornaram estranhos para ele. Além disso, o poeta cria para um público e inicialmente para seu povo e sua época, que têm o direito de exigir a compreensão da obra de arte e nela se sentirem em casa. Na verdade, as obras de arte autênticas, imortais, permanecem desfrutáveis para todas as épocas e nações, mas mesmo então é preciso, para a sua completa compreensão por povos e séculos estranhos, um vasto aparato de notícias, de conhecimentos e de informações geográficas, históricas e até mesmo filosóficas.

Nesta colisão de épocas diversas perguntamos, pois, como uma obra de arte deve ser configurada no que concerne ao aspecto exterior do local, dos costumes, dos usos e dos estados religiosos, políticos, sociais e éticos; perguntamos, com efeito, se o artista deve esquecer sua própria época e apenas ter em vista o passado e sua existência efetiva, de modo que sua obra se torne um quadro fiel do que é passado, ou se, ao contrário, ele não está apenas legitimado, mas obrigado a considerar em geral apenas *sua* nação e presente, e elaborar sua obra segundo pontos de vista que estão conectados com a particularidade de sua época. Podemos expressar esta exigência oposta do seguinte modo: a matéria deve ou ser tratada *objetivamente* de acordo com o seu conteúdo e sua época ou *subjetivamente*, isto é, ser completamente apropriada à cultura [*Bildung*] e ao costume do presente. Tanto um quanto outro aspecto, apreendidos em sua oposição, conduzem a um extremo igualmente falso, que queremos mencionar brevemente para que possamos encontrar o autêntico modo de exposição.

Por isso, temos de examinar sob esta relação três pontos de vista:

Em primeiro lugar, o fazer valer [*Geltendmachen*] subjetivo da cultura [*Bildung*] da própria época.

Em segundo lugar, a fidelidade meramente objetiva em relação ao passado.

|344| *Em terceiro lugar*, a verdadeira objetividade na exposição e na apropriação de matérias estranhas, remotas segundo a época e a nacionalidade.

a) A apreensão meramente *subjetiva* avança em sua extrema unilateralidade até superar completamente a forma objetiva do passado e substituí-la pelo modo de aparição [*Erscheinungsweise*] do presente.

α) Sob um aspecto, tal fato pode provir do desconhecimento do passado bem como da ingenuidade em não sentir a contradição entre o objeto e tal modo de apropriação ou de não torná-la consciente, de sorte que é, portanto, a *ausência de cultura* [*Bildung*] que dá o fundamento de um tal modo de exposição. Encontramos de modo mais forte esta espécie de ingenuidade em Hans Sachs[75] que, certamente com um frescor da intuição e um ânimo alegre, "nüremberguizou", no sentido mais próprio da palavra, Nosso Senhor Deus Pai, Adão, Eva e os patriarcas. Deus Pai, por exemplo, em certo momento instrui e dá uma aula para Abel, Caim e os outros filhos de Adão, assumindo completamente a maneira e o tom de um mestre escola daquela época; ele os catequiza sobre os dez mandamentos e o pai-nosso; Abel sabe tudo muito bem e mostra-se piedoso; Caim, porém, se comporta mal e responde como um rapaz perverso e ateu; quando é solicitado a recitar os dez mandamentos, inverte tudo: "tu roubarás, não honrarás pai e mãe e assim por diante". Assim também, no sul da Alemanha, se representava [*darstellen*] de modo semelhante a Paixão de Cristo – o que certamente foi proibido, mas novamente autorizado: Pilatos aparece como um magistrado malcriado, rude e soberbo; os soldados, totalmente segundo a vulgaridade de nosso tempo, oferecem tabaco para Cristo na cruz; ele os despreza e então eles enfiam o rapé com violência pelas narinas e todo o povo encontra nisso sua diversão, por ser totalmente piedoso e devoto; inclusive, tanto mais devoto quanto mais o interior da representação religiosa se torna para eles vivo nesta presencialidade própria imediata do exterior. – Nesta espécie de |345| transformação e inversão em nossa visão e forma das coisas encontra-se sem dúvida um direito; e a audácia de Hans Sachs pode parecer grande ao lidar de modo tão familiar com Deus e aquelas representações antigas e de, em toda a piedade, apropriá-las completamente para as relações burguesas. Contudo, trata-se de uma violência da parte do ânimo e de uma ausência de formação do espírito não deixar apenas ao objeto, em nenhuma relação, o direito de sua própria objetividade, mas colocá-lo pura e simplesmente apenas numa forma oposta, onde então nada mais se mostra a não ser uma contradição burlesca.

75. Hans Sachs (1494-1576), sapateiro e mestre-cantor de Nüremberg que, além de muitos poemas, escreveu cerca de 200 peças, muitas delas comédias populares e farsas carnavalescas (N. da T.).

β) Por outro lado, idêntica subjetividade pode provir da soberba da *cultura* [*Bildung*], na medida em que ela considera seus próprios pontos de vista, costumes e convenções sociais como os únicos válidos e aceitáveis e, por isso, não é capaz de desfrutar de nenhum conteúdo até que ele tenha assumido a Forma da mesma cultura [*Bildung*]. Desta espécie era o assim chamado bom gosto clássico dos franceses. Para que algo os agradasse, era necessário que fosse afrancesado; o que possuía outra nacionalidade, e especialmente forma medieval, era destituído de gosto, bárbaro e rejeitado com desprezo. Por isso, Voltaire foi injusto ao dizer que os franceses melhoraram as obras dos antigos; eles apenas as nacionalizaram, e nesta transformação procederam com tanto mais antipatia infinita com tudo o que era estrangeiro e individual à medida que seu gosto exigia uma formação social perfeitamente cortês, uma regularidade e universalidade convencional do sentido e da representação [*Darstellung*]. A mesma abstração de uma formação delicada eles também transferiram em sua poesia para a dicção. Nenhum poeta podia dizer *cochon*[76] ou mencionar "colher" e "garfo" e milhares de outras coisas. Donde as amplas definições e perífrases; por exemplo, em vez de "colher" ou "garfo", dizia-se "um instrumento com o qual se leva alimentos líquidos ou sólidos à boca" e outras coisas do gênero. Mas justamente por isso seu gosto permaneceu |346| sumamente limitado; pois a arte, em vez de abafar e nivelar seu conteúdo por tais universalidades desgastadas, ao contrário, o particulariza para a individualidade viva. Por isso, foram os franceses os que menos puderam se dar bem com Shakespeare e quando se dedicavam a ele, sempre eliminavam justamente o que para nós teria sido nele o mais agradável. Voltaire igualmente zomba de Píndaro, tanto que pôde dizer: ἄριστον μὲν ὕδωρ[77]. E assim, em suas obras de arte também os chineses, americanos ou heróis gregos e romanos deviam falar e se portar totalmente como cortesãos franceses. O Aquiles, por exemplo, da *Ifigênia em Áulida* é um príncipe francês completo, e se não fosse pelo nome, ninguém encontraria nele um Aquiles. Nas representações teatrais [*Theaterdarstellungen*], ele certamente estava vestido como grego e guarnecido com o escudo e a couraça, mas ao mesmo tempo com os cabelos penteados e polvilhados, as ancas alargadas por almofadas e com saltos vermelhos nos sapatos amarrados com fitas coloridas. A *Ester* de Racine era principalmente vista na época de Luís XIV porque Ahasverus entrava em cena aparecendo como o próprio Luís XIV quando entrava no grande salão de audiências. Ahasverus tinha, na verdade, alguns traços orientais, mas era totalmente empoado e trazia um manto real de arminho e atrás dele vinha toda a massa de camareiros penteados e empoados

76. Em francês no original: "porco" (N. da T.).

77. Em grego no original: "o maior dos bens é a água" (N. da T.).

en habit français[78], com os cabelos presos a uma rede, chapéus de plumas nas mãos, com casacas e calças *drap d'or*[79], em meias de seda e sapatos de saltos vermelhos. O que apenas a corte e principalmente os privilegiados podiam alcançar era visto aqui pelos demais estamentos – a *entrée*[80] do rei posta em verso. – De acordo com um princípio semelhante, na França freqüentemente não se pratica a historiografia em vista dela mesma e de seu objeto, mas por causa dos interesses de época, para poder fornecer boas doutrinas ao governo ou para torná-las odiosas. Igualmente muitos dramas contém alusões a circunstâncias de época, seja expressamente segundo o todo de seu conteúdo ou seja apenas ocasionalmente, ou |347| se em peças mais antigas aparecem tais momentos plenos de referência, eles são intencionalmente privilegiados e acolhidos com o máximo de entusiasmo.

γ) Com um terceiro modo de subjetividade, podemos indicar a abstração de todo o Conteúdo artístico autenticamente verdadeiro do passado e do presente, de tal modo que ao público é apenas apresentada sua própria subjetividade casual, tal como ela é, em seu fazer e agir cotidianos e presentes. Esta subjetividade não é então nada mais a não ser o modo peculiar da consciência cotidiana na vida prosaica. Nesta consciência sem dúvida todo mundo está em casa, só não consegue sentir-se familiar nela aquele que se dirige a uma tal obra de arte com exigências artísticas, pois a arte deve justamente nos libertar de tal espécie de subjetividade. Kotzebue[81], por exemplo, apenas provocou tão grande efeito em seu tempo mediante tais representações [*Darstellungen*], porque foram levados diante dos olhos e dos ouvidos do público "nossa lamúria e miséria, o roubo de colheres de prata, o carro do pelourinho", além disso, "os pastores, os conselheiros do comércio, os alferes, os secretários ou os majores dos hussardos". E cada um via diante de si seu próprio ambiente caseiro ou de um conhecido, parente etc., ou em geral se lhe tocava em pontos sensíveis de suas relações particulares e finalidades específicas[82]. Falta à tal subjetividade nela mesma a elevação para a sensação [*Empfindung*] e representação daquilo que constitui o autêntico conteúdo da obra de arte, mesmo que ela também consiga reconduzir o interesse de seus objetos para as exigências cotidianas do coração e para os assim chamados lugares-comuns e reflexões morais. Em

78. Em francês no original: "em trajes franceses" (N. da T.).
79. Em francês no original: "panos dourados" (N. da T.).
80. Em francês no original:"entrada" (N. da T.).
81. August Kotzebue (1761-1819), autor de peças de divertimentos particularmente insípidas; foi assassinado em 23 de março de 1819 por um estudante seguidor das idéias de Hegel, cujo assassinato ocasionou a publicação dos "decretos de Karlsbad" e uma vaga de repressão antiliberal que ameaçou o próprio Hegel (N. da T.).
82. A expressão alemã é: "*erfuhr, wo ihn ... der Schuh drückt*" que significa literalmente: "experimentava onde lhe ... apertava o sapato" (N. da T.).

todos estes três pontos de vista, a exposição das relações externas é unilateralmente subjetiva e não faz nenhuma justiça com a forma objetiva efetiva.

b) A segunda espécie de apreensão, em contrapartida, faz o oposto, na medida em que se esforça para reproduzir tanto quanto possível os caracteres e acontecimentos |348| do passado em seu local efetivo de acordo com as peculiaridades particulares dos costumes e de outras exterioridades. Sob este aspecto, principalmente nós alemães nos destacamos. Pois ao contrário dos franceses somos em geral os arquivadores os mais cuidadosos de todas as particularidades estrangeiras e, por isso, também na arte requeremos fidelidade à época, ao lugar, aos usos, às vestimentas, às armas etc.; tampouco nos falta a paciência para estudar, mediante esforço árduo e erudição, o modo de pensar e intuir de nações estrangeiras e de séculos longínquos, a fim de nos conformar às suas particularidades; e esta variedade e multilateralidade para apreender e compreender os espíritos das nações nos torna também na arte não apenas tolerantes diante das singularidades, mas inclusive demasiadamente meticulosos na exigência pela mais precisa exatidão de tais coisas exteriores inessenciais. Os franceses certamente também se mostram muito hábeis e ativos, mas quanto mais eles são homens práticos e sumamente cultos, tanto menos paciência possuem para uma apreensão tranqüila e reconhecedora. Neles, o julgamento sempre vem em primeiro lugar. Nós, em contrapartida, especialmente em obras de arte estrangeiras, reconhecemos o valor de cada quadro fiel; plantas estrangeiras e configurações, seja de que reino da natureza provenham, instrumentos de todos os tipos e formas, cachorros e gatos, e até mesmo objetos repugnantes, nos são agradáveis; e assim também sabemos nos familiarizar com os mais estranhos modos de intuir, sacrifícios, lendas de santos e seus muitos absurdos, bem como com outras representações não usuais. Do mesmo modo, para nós pode parecer a coisa mais essencial, na representação [*Darstellung*] de pessoas agentes, deixá-las surgir em sua fala e em seus usos etc. em vista delas mesmas, bem como de acordo com o que elas efetivamente foram, segundo seu caráter nacional e sua época, umas em vista das outras e entre elas.

Em época mais recente, principalmente desde a influência de Friedrich von Schlegel, surgiu a concepção de que a objetividade |349| de uma obra de arte é fundada por uma tal espécie de fidelidade. A objetividade deveria, por isso, constituir o ponto de vista principal e também nosso interesse subjetivo deveria restringir-se principalmente à alegria desta fidelidade e sua vitalidade. Se uma tal exigência é estabelecida, é nela expressado que não devemos trazer conosco nenhum interesse de espécie superior no que diz respeito à essencialidade do Conteúdo exposto bem como nenhum interesse mais preciso da cultura [*Bildung*] e das finalidades atuais. E assim, quando, com o estímulo de Herder, começou-se a prestar ampla-

mente de novo atenção à canção popular [*Volkslied*], na Alemanha foram compostos desse modo, em tom nacional, todos os tipos de cantos de povos e tribos de formação simples – iroqueses, do grego moderno, lapônios, turcos, tartários, mongóis etc. –, e considerou-se uma grande genialidade pensar e poetar totalmente segundo costumes e intuições de povos estranhos. Mas mesmo que também o próprio poeta se situe [*einarbeitet*] de modo completo em tais elementos estrangeiros e sinta [*sich hineinempfindet*] de acordo com eles, para o público que os deve desfrutar, eles sempre apenas poderão ser algo exterior.

Mas em geral este ponto de vista, quando é apreendido unilateralmente, permanece preso ao que é totalmente formal da exatidão e da fidelidade históricas, na medida em que é abstraído tanto do conteúdo e de seu peso substancial quanto também da formação e do Conteúdo do modo de sentir [*Anschauung*] presente e do ânimo atual. Não se deve, contudo, abstrair nem de um nem de outro, mas estes dois aspectos exigem sua idêntica satisfação e devem levar à concordância consigo a terceira exigência da fidelidade histórica, num modo completamente diferente do que vimos até agora. Isto nos conduz à consideração da verdadeira objetividade e subjetividade, às quais a obra de arte deve satisfazer.

c) A primeira coisa que pode ser afirmada de modo universal sobre este ponto consiste no fato de que nenhum dos aspectos até agora considerados |350| deve distinguir-se unilateral e prejudicialmente às custas dos outros aspectos, mas que a mera exatidão histórica nas coisas exteriores referentes ao local, aos costumes, aos usos e às instituições constitui a parte subordinada da obra de arte, a qual deve retroceder diante do interesse de um Conteúdo verdadeiro e também imorredouro para o presente da formação.

A este respeito, à autêntica espécie de exposição podem igualmente ser contrapostos os seguintes modos de apreensão deficientes.

α) Em primeiro lugar, a exposição da peculiaridade de uma época pode ser completamente fiel, correta, viva e também totalmente compreensível para o público atual, sem todavia sair da cotidianidade da prosa e tornar-se em si mesmo poética. Por exemplo, o *Götz von Berlichingen* de Goethe nos dá provas cabais a este respeito. Basta que examinemos o início desta obra, que nos conduz a uma taberna em Schwarzenberg, na Francônia: Metzler e Sievens à mesa; dois criados de cavaleiros junto ao fogo; o taberneiro.

> SIEVERS Hänsel, noch ein Glas Branntwein, und meβ christlich.
>
> WIRT Du bist der Nimmersatt.
>
> METZLER *leise zu Sievers:* Erzähl das noch einmal vom Berlichingen! Die Bamberger dort ärgern sich, sie möchten schwarz werden. – Usf.[83]

83. "Sievers Hänsel, mais um copo de aguardente e meça como um cristão. / Taberneiro Você é o insaciável.

O mesmo ocorre no terceiro ato:

GEORG *kommt mit einer Dachrinne*: Da hast du Blei. Wenn du nur mit der Hälfte triffst, so entgeht keiner, der Ihro Majestät ansagen kann: Herr, wir haben schlecht bestanden.

LERSE *haut davon*: Ein brav Stück!

GEORG Der Regen mag sich einer andern Weg suchen! Ich bin nicht bang davor; ein braver Reiter und ein rechter Regen kommen überall durch.

|351| LERSE. *Er gießt*. Halt den Löfel. *Geh ans Fenster*. Da zieht so ein Reichsmusje mit der Büchse herum; sie denken, wir haben uns verschossen. Er soll die kugel versuchen, warm, wie sie aus der Pfanne kommt. *Lädt*.

GEORG *lehnt den Löffel an*: Laß mich sehn.

LERSE *schießt*: Da liegt der Spatz. – Usw.[84]

Tudo isso é descrito de um modo sumamente visual [*anschaulich*] e compreensível no caráter da situação e no caráter dos cavaleiros; não obstante, estas cenas são sumamente triviais e em si mesmas prosaicas, na medida em que apenas tomam como conteúdo e Forma o modo de aparição [*Erscheinungsweise*] e objetividade totalmente comuns, os quais sem dúvida estão próximos de cada um. Algo semelhante ainda se encontra em muitos outros produtos da juventude de Goethe, que eram principalmente direcionados contra tudo o que até então valia como regra e que produziam seu efeito principal pela proximidade, na qual tudo nos era mostrado mediante a suprema apreensão [*Fasbarkeit*] da intuição e do sentimento. Mas a proximidade era tão grande e o Conteúdo interior em parte tão insignificante que justamente por isso estes produtos se tornaram triviais. Esta trivialidade percebe-se mais claramente, principalmente nas obras dramáticas, quando da encenação, pois logo na entrada da platéia, por meio de muitas preparações, luzes e pessoas bem arrumadas, já ficamos numa disposição de querer encontrar algo diferente do que dois camponeses, dois cavaleiros e mais um copo de aguardente. Por isso, o *Götz* também impressionou mais na leitura; no palco não pôde manter-se por muito tempo.

β) Segundo um outro aspecto, o histórico de uma mitologia mais antiga e o que é estrangeiro nos estados históricos do Estado e nos costumes podem ser para

/ Metzler *em voz baixa para Sievers*: Conte novamente o caso do Berlichingen! Os bambergueses que estão ali se irritam, eles ficarão vermelhos. – E assim por diante" (N. da T.).

84. "Georg *entra com um pedaço de calha:* Aqui você tem chumbo. Se acertar apenas com a metade, ninguém poderá desafiar Vossa Majestade dizendo: Senhor, nós nos demos mal. / Lerse *quebrando um pedaço*: Um belo pedaço! / Georg A chuva poderá encontrar um outro caminho! Não tenho receio; um cavaleiro bravo e uma chuva forte passam por todos os lugares. / Lerse *serve:* Segure a colher. *Vai à janela*. Lá fora está rondando um escudeiro imperial com espingarda; eles pensam que não temos mais munição. Ele deverá experimentar a bala, quentinha, tal como está saindo da panela. *Carrega*. / Georg *baixa a colher*: Deixe-me ver. / Lerse *atira:* O pardal já tombou. – E assim por diante" (N. da T.). Hegel (a rigor, Hotho) cita o texto ligeiramente modificado, em relação à versão de 1773-1774, da edição de Göschen, *Goethes Schriften*, 2 vols., 1787 e de Cotta, *Goethes Werke*, 8 vols., 1828 (N. da ed. Suhrkamp).

nós conhecidos e apropriados pelo fato de, pela formação universal da época, também possuirmos um conhecimento variado do passado. Assim, |352| por exemplo, a familiaridade com a arte e a mitologia, a literatura, o culto e os usos da Antigüidade constitui o ponto de partida para a nossa formação atual: todo menino já conhece desde a escola os deuses gregos, os heróis e as figuras históricas. Por isso, também podemos desfrutar, no terreno da representação, das formas e dos interesses do mundo grego, na medida em que se tornaram nossos na representação, e não se trata de afirmar que deveríamos avançar do mesmo modo na mitologia indiana ou egípcia e escandinava. Ademais, nas representações religiosas destes povos também está presente o universal, Deus. Mas o determinado, as divinidades *particulares* gregas ou indianas, não possuem mais nenhuma *verdade* para nós, não mais acreditamos nelas e nos comprazemos com elas apenas para a nossa fantasia. Desse modo, porém, elas sempre permanecerão estranhas à nossa consciência própria mais profunda, e não há nada de mais vazio e frio do que quando, por exemplo, nas óperas se diz: "Ó deuses!", "Ó Júpiter!" ou mesmo: "Ó Ísis e Osíris!" – e ainda mais quando se acrescenta a miséria dos oráculos – e raramente eles não aparecem nas óperas –, em cujo lugar apenas agora surgem na tragédia a loucura e a clarividência.

Exatamente a mesma coisa acontece com o material histórico referente aos costumes, às leis etc. Também este elemento histórico certamente *é*, mas é do *passado*; e se ele não tem mais nenhuma conexão com o presente da vida, não será nosso, por mais que possamos conhecê-lo bem e com precisão; mas não temos interesse pelo que passou pela mera razão de um dia já ter estado presente. O histórico apenas será algo nosso quando pertencer à nação à qual pertencemos, ou se pudermos considerar o presente em geral como uma conseqüência daqueles acontecimentos, em cuja cadeia os caracteres ou feitos constituem um elo essencial. Pois mesmo a mera conexão do mesmo solo |353| e povo não é por fim suficiente, mas o passado mesmo do próprio povo deve estar numa relação próxima como o nosso estado, vida e existência.

Na canção dos Nibelungos, por exemplo, estamos certamente, em termos geográficos, sob terreno familiar, mas o burgúndios e o rei Átila estão tão distantes de todas as relações de nossa formação atual e seus interesses pátrios, que mesmo sem erudição podemos nos sentir muito mais familiarizados com os poemas homéricos. Assim, Klopstock, por exemplo, certamente foi motivado por meio do impulso pelo que é pátrio a colocar os deuses escandinavos no lugar da mitologia grega, mas Wodan, Walhalla e Freia permaneceram meros nomes, que pertencem ainda menos do que Júpiter e Olimpo à nossa representação ou falam ainda menos do que eles ao nosso ânimo.

Nesta relação, deve ficar claro que as obras de arte não são feitas para o estudo e a erudição, mas que elas devem ser compreensíveis e desfrutáveis imediatamente por si mesmas, sem este desvio dos conhecimentos vastos e remotos. Pois a arte não é destinada a um círculo restrito e fechado de poucas pessoas cultas privilegiadas, e sim para a nação como um todo. Mas o que vale para a obra de arte em geral, encontra no aspecto exterior da efetividade histórica representada [*dargestellten*] aplicação idêntica. Também ela, que igualmente pertence ao nosso tempo e ao nosso povo, deve ser para nós clara e captável sem ampla erudição, de modo que possamos nos encontrar familiarmente nela e não ser forçados a permanecer diante dela como de um mundo para nós estranho e incompreensível.

γ) Desse modo, já nos aproximamos do autêntico modo da objetividade e da apropriação de matérias de épocas passadas.

αα) A primeira coisa que podemos mencionar aqui concerne aos autênticos poemas nacionais, que desde sempre foram em todos os povos de tal espécie que o aspecto exterior, histórico, |354| por si mesmo já pertencia à nação e nada lhe permanecia estranho. Assim é com as epopéias indianas, os poemas homéricos e a poesia dramática dos gregos. Sófocles não deixava que Filoctetes, Antígona, Ajax, Orestes, Édipo e seus corifeus e coros falassem tal como falariam em sua época. De modo idêntico os espanhóis possuem os seus romances [*Romanzen*] do Cid; Tasso canta em sua *Jerusalém Libertada* a questão universal da cristandade católica; *Camões*, o poeta português, descreve a descoberta do caminho para as Índias Orientais em torno do Cabo da Boa Esperança e os feitos em si mesmos infinitamente importantes dos heróis marítimos, e estes feitos eram os de sua nação; Shakespeare dramatizou a história trágica de seu país e o próprio Voltaire criou a sua *Henriade*. Também nós alemães por fim desistimos de querer elaborar em poemas épicos nacionais histórias longínquas que para nós não tem mais nenhum interesse nacional. A *Noachida* de *Bodmer*[85] e o *Messias* de Klopstock estão fora de moda, como também não vale mais a opinião de que pertence à honra de uma nação possuir também seu Homero e, além disso, seu Píndaro, Sófocles e Anacreonte. Aquelas histórias bíblicas estão certamente próximas de nossa representação por meio da familiaridade com o Antigo e o Novo Testamento, mas o elemento histórico dos usos exteriores permanece para nós, não obstante, apenas uma questão estranha de erudição; propriamente temos diante de nós apenas o fio prosaico dos acontecimentos e dos caracteres enquanto algo conhecido, que por meio da elaboração somente são confinados em novas frases, de modo que nesta relação não sobra mais nada a não ser o sentimento [*Gefühl*] de algo meramente feito [*bloß Gemachtes*].

85. Johann Jakob Bodmer (1698-1783), *Noa, ein Heldengedicht* [*Noa, um Poema Heróico*] (1750).

ββ) Mas a arte não pode limitar-se apenas às matérias nacionais e, com efeito, quanto mais os povos particulares entraram em contato uns com os outros, tanto mais ela |355| sempre continuou retirando seus objetos de todas as nações e séculos. Se tal coisa acontece, o fato de o poeta aclimatar-se totalmente em épocas estranhas não deve ser visto como uma grande genialidade, e sim o aspecto exterior histórico deve de tal modo ser mantido de lado na representação [*Darstellung*], de modo que ele se torne uma questão secundária e insignificante para o humano, universal. Deste modo, por exemplo, certamente já a Idade Média emprestava matérias da Antigüidade, mas introduzia nelas o Conteúdo de seu próprio tempo e novamente, num modo extremo, só deixava sobrando o mero nome de Alexandre ou de Enéias e de César Otaviano.

O primordial é e permanece a compreensibilidade imediata, e efetivamente todas as nações também se fizeram valer naquilo que lhes deveria agradar como obra de arte, pois elas queriam se sentir familiares, vivas e presentes nas obras de arte. Nesta nacionalidade autônoma, Calderón elaborou sua Zenóbia e Semíramis, e Shakespeare soube imprimir um caráter inglês nacional às matérias as mais diversas, embora ele soubesse, segundo os traços fundamentais essenciais, muito mais profundamente do que os espanhóis também conservar o caráter histórico de nações estrangeiras, como, por exemplo, dos romanos. Mesmo os trágicos gregos tiveram em vista o presente de sua época e da cidade à qual pertenciam. O *Édipo em Colono*, por exemplo, não tem apenas, no que diz respeito ao local, uma relação próxima com Atenas, mas também pelo fato de que, morrendo Édipo neste local, ele deveria tornar-se uma proteção para Atenas. Sob outras relações, também as *Eumênides* de Ésquilo tem, graças à decisão do Areópago, um interesse próximo e familiar para os atenienses. Em contrapartida, a mitologia grega, por mais variadamente que também tenha sido utilizada e sempre novamente desde o renascimento das artes e das ciências, nunca quis ser completamente familiar nos povos modernos e permaneceu em maior ou menor grau fria nas artes plásticas e |356| mais ainda na poesia – não obstante sua ampla difusão. A ninguém ocorreria hoje, por exemplo, fazer um poema a Vênus, Júpiter ou Palas. A escultura certamente ainda não pode subsistir sem os deuses gregos, mas suas representações [*Darstellungen*] são, por isso, também em grande parte apenas acessíveis e compreensíveis para conhecedores, para os eruditos e para o círculo mais estreito das pessoas as mais cultas. Num sentido semelhante, Goethe esforçou-se muito para apresentar aos pintores os quadros de Filostrato[86], para que fossem tomados em consideração e para que os reproduzissem, mas conseguiu fazer pouca coisa; tais

86. Filostrato de Lemnos, século III a.C. (N. da T.).

objetos antigos em sua presença e efetividade antigas permanecem sempre algo de estranho para o público moderno bem como para os pintores. Em contrapartida, o próprio Goethe, por meio de seu *Divan Ocidental-Oriental*[87], ainda nos anos tardios de seu interior livre, conseguiu num espírito muito mais profundo, introduzir o oriente na nossa poesia atual e apropriá-lo para a intuição atual. Nesta apropriação ele sabia muito bem que era um homem ocidental e um alemão, e assim apreciou completamente o tom fundamental do oriente, no que diz respeito aos caracteres orientais das situações e das relações, mas do mesmo modo soube fazer a mais completa justiça à nossa consciência atual e à sua própria individualidade. Deste modo, certamente é permitido ao artista emprestar suas matérias de céus longínquos, de épocas passadas e de povos estrangeiros e também conservar *grosso modo* para a mitologia, os costumes e as instituições sua forma histórica; mas ao mesmo tempo ele deve empregar estas formas apenas como molduras de seus quadros; o interior, em contrapartida, ele deve adaptar à consciência essencial e mais profunda de seu presente, de um modo, cuja *Ifigênia* de Goethe nos oferece ainda hoje o exemplo mais admirável.

No que toca à tal transformação, as artes particulares novamente mantém uma posição totalmente diferenciada. A lírica, por exemplo, em poemas de amor, é a que menos necessita |357| do ambiente exterior descrito exatamente em termos históricos, na medida em que para ela a questão principal é o sentimento e o movimento do ânimo para si. Nesta relação, por exemplo, obtemos da Laura mesma, por meio dos sonetos de Petrarca, um conhecimento muito insignificante, praticamente apenas o nome, que igualmente poderia ser outro; sobre o local é apenas indicada a coisa a mais geral, a fonte de Vaucluse e outras coisas deste tipo. O épico, em contrapartida, exige a maior minúcia, que também, pois, admitimos de modo o mais fácil em vista daquelas exterioridades históricas, basta que seja apenas clara e compreensível. Mas o obstáculo o mais perigoso constituem estes aspectos exteriores para a arte dramática, principalmente em representações teatrais, onde tudo é falado de modo imediato para nós ou chega de modo vivo à nossa intuição sensível, de modo que queremos igualmente de modo imediato nos sentir em casa e à vontade nisso. Por isso, a exposição da efetividade histórica exterior deve aqui permanecer a mais subordinada possível e permanecer uma mera moldura; deve como que ser mantida apenas a mesma relação que encontramos em poemas de amor, nos quais é dado à pessoa amada um nome estranho àquele da pessoa por nós mesmo amada, embora possamos simpatizar completamente com os sentimentos expressados e a

87. Obra de Goethe do ano de 1814, inspirada em traduções do poeta persa Hâfis pelo orientalista vienense Hammer-Purgstall (N. da T.).

espécie de sua expressão. Neste caso, não significa nada o fato de os eruditos darem pela falta da exatidão nos costumes, do estágio da cultura [*Bildung*] e dos sentimentos. Nas peças históricas de Shakespeare, por exemplo, há muita coisa que permanece para nós estranha e pouco pode nos interessar. Na leitura ficamos certamente satisfeitos com isso, no teatro não. Os críticos e os conhecedores pensam sem dúvida que tais preciosidades históricas deveriam ser representadas [*zur Darstellung kommen*] por causa delas mesmas, e então vociferam contra o gosto ruim e corrompido do público quando em tais coisas se dá a conhecer o aborrecimento que há nelas; mas a obra de arte e seu gozo imediato não se destinam aos conhecedores e eruditos, e sim ao público, e os críticos não precisam proceder de maneira tão distinta, pois também eles pertencem ao mesmo público, |358| e para eles mesmos a exatidão em singularidades históricas não pode ter nenhum interesse sério. Neste sentido, por exemplo, os ingleses agora apenas oferecem as cenas das peças de Shakespeare que são em si e para si excelentes e compreensíveis a partir delas mesmas, na medida em que não possuem o pedantismo de nossos estetas [*Ästhetiker*] que pensam ser necessário que sejam levados diante dos olhos do povo todas as exterioridades tornadas estranhas, nas quais ele não pode mais ter nenhum interesse. Se, por conseguinte, obras dramáticas estrangeiras são colocadas em cena, cada povo tem o direito de exigir adaptações. Mesmo o que há de mais excelente *necessita* quanto a isso de uma adaptação. Poderíamos certamente dizer que o propriamente excelente deve ser excelente para todas as épocas, mas a obra de arte também tem um aspecto temporal, mortal, e é com este aspecto que deve processar-se uma modificação. Pois o belo aparece para os outros, e aqueles para os quais é levado à aparição [*Erscheinung*] devem poder estar em casa neste aspecto exterior do fenômeno.

Nesta apropriação, pois, tudo aquilo que na arte denominamos de *anacronismos* e costumamos atribuir como uma grande falha aos artistas encontra sua razão e sua desculpa. Inicialmente pertencem a tais anacronismos apenas meras exterioridades. Quando Falstaff[88], por exemplo, fala de pistolas, isto é indiferente. Mais sério, porém, é quando Orfeu se mostra com um violino na mão, na medida em que aqui a contradição entre os dias míticos e um tal instrumento moderno, do qual cada um sabe que em épocas tão antigas ainda não havia sido inventado, se apresenta de modo muito forte. Por isso, agora nos teatros, por exemplo, toma-se também uma extrema cautela quanto a tais coisas e as direções prestam muita atenção quanto à fidelidade histórica no figurino e no cenário. O cortejo da *Donzela de Orleans*[89],

88. Falstaff, o fanfarrão devasso de *Henrique IV* e de *As Alegres Comadres de Windsor*, de Shakespeare (N. da T.).

89. *Die Jungfrau von Orleans* (1801), de Schiller (N. da T.).

por exemplo, custou sob este aspecto muito esforço, um esforço que, contudo, na maior parte dos casos é em geral inútil, na medida em que apenas se refere ao que é relativo e indiferente. A espécie mais importante de anacronismos não consiste no |359| traje e noutras exterioridades semelhantes, e sim no fato de que numa obra de arte as pessoas se expressam de um modo, manifestam sentimentos e concepções, fazem reflexões, realizam ações que, segundo sua época e estágio de formação, sua religião e concepção de mundo, seria impossível que as tivessem tido e as realizassem. A esta espécie de anacronismo geralmente é aplicada a categoria da naturalidade, e pensa-se que não é natural quando os caracteres expostos não falam e agem tal como teriam falado e agido em sua época. Mas a exigência de tal naturalidade, concebida unilateralmente, conduz imediatamente a despropósitos. Pois o artista, quando descreve o ânimo humano, com seus afetos e paixões em si mesmas substanciais, deve contudo descrevê-los conservando toda a individualidade, mas não tal como aparecem no dia-a-dia da vida cotidiana, já que ele apenas deve levar à luz cada *pathos* num fenômeno pura e simplesmente adequado a este *pathos*. É somente por isso que ele é artista, por conhecer o verdadeiro e o levar à nossa intuição e sentimento em sua Forma verdadeira. Nesta expressão ele deve, por isso, ter em conta a formação específica de sua época, linguagem etc. Na época da guerra de Tróia, o modo de expressão e o modo de vida em seu conjunto não tinham um desenvolvimento tal como reencontramos na *Ilíada*; do mesmo modo, a massa do povo e as figuras [*Gestalten*] excelentes da família real grega não possuíam um modo de intuir e de formação cultos tal como temos de admirar em Ésquilo ou na beleza acabada de Sófocles. Uma tal violação da assim chamada naturalidade é *um anacronismo necessário* à arte. A substância interna do que é exposto permanece a mesma, mas a formação desenvolvida torna necessária uma transformação para a expressão e a forma. A questão muda completamente de aspecto se as intuições e as representações de um desenvolvimento *posterior* da consciência religiosa e ética |360| são transpostas para uma época ou nação cujo conjunto da concepção de mundo *contradiz* tais representações mais recentes. Assim, a religião cristã tinha como conseqüência categorias éticas completamente estranhas aos gregos. A reflexão interior da consciência, por exemplo, na decisão sobre o que é bom e mau, os remorsos e o arrependimento pertencem apenas ao desenvolvimento moral da época moderna; o caráter heróico não sabe nada da inconseqüência do arrependimento; o que ele fez, ele o fez. Orestes não se arrepende por ter matado a mãe; as fúrias do ato certamente o perseguem, mas as Eumênides são ao mesmo tempo expostas como potências universais e não como as víboras interiores de sua consciência [*Gewissen*] apenas subjetiva. O poeta deve conhecer este núcleo substancial de uma época e de um povo, e apenas quando introduz coisas que se opõem e contra-

dizem neste ponto central o mais interior, ele comete um anacronismo de espécie superior. A este respeito, portanto, deve ser feita a exigência ao poeta de que ele submerja [*hineinleben*] no espírito de épocas passadas e de povos estrangeiros, pois este substancial, quando é de espécie autêntica, permanece claro para todas as épocas; mas querer reproduzir com toda a exatidão do singular a determinidade particular do fenômeno meramente exterior na ferrugem da Antigüidade, constitui apenas uma erudição infantil em vista de uma finalidade ela mesma apenas exterior. Certamente também deve ser exigida, quanto a este aspecto, uma exatidão geral, mas da qual não se pode, contudo, tirar o direito de flutuar entre a poesia e a verdade.

γγ) Com isso, penetramos no verdadeiro modo de apropriação do que é estrangeiro e exterior de uma época e na *verdadeira objetividade* da obra de arte. A obra de arte deve nos abrir os interesses superiores do espírito e da vontade, o humano e potente em si mesmo, as verdadeiras profundidades do ânimo; e que este Conteúdo se dê a perceber por intermédio de todas as exterioridades do fenômeno e ressoe com seu tom fundamental por todo o resto [*Getreibe*] da obra de arte, |361| esta é a questão principal, da qual se trata essencialmente. A verdadeira objetividade nos revela, portanto, o *pathos*, o Conteúdo substancial de uma situação e a individualidade rica, potente, na qual os momentos substanciais do espírito são vivos e levados à realidade e exteriorização. Para tal Conteúdo deve então apenas ser exigido de modo geral uma delimitação adequada e uma efetividade determinada, por si mesmas compreensíveis. Se um tal Conteúdo é encontrado e desdobrado segundo o princípio do ideal, então uma obra de arte é em si e para si objetiva, seja também o detalhe [*Einzelne*] exterior historicamente correto ou incorreto. Então também a obra de arte fala à nossa verdadeira subjetividade e se torna nossa propriedade. Pois mesmo que a matéria, segundo sua forma mais precisa, também seja tomada de épocas há muito desaparecidas, o fundamento permanente é o humano do espírito, que é em geral o que verdadeiramente permanece e é potente e não pode fracassar em seu efeito, já que *esta* objetividade também constitui o Conteúdo e a realização de nosso próprio interior. O exterior meramente histórico, em contrapartida, é o aspecto transitório e com ele devemos procurar nos reconciliar em obras de arte longínquas e, mesmo nas obras de arte da própria época, saber passar por cima dele. Desse modo, os salmos de Davi ainda hoje nos são adequados e presentes, com sua celebração esplêndida do Senhor, na bondade e na ira de sua onipotência, bem como na dor profunda dos profetas, apesar de Babilônia e Sião; e mesmo uma moral, tal como Sarastro a canta na *Flauta Mágica*, agradará a cada um no núcleo e espírito interiores de suas melodias, incluindo os egípcios.

Perante tal objetividade de uma obra de arte, o sujeito também deve, por isso, renunciar à falsa exigência de querer ter a si mesmo diante de si com suas particu-

laridades e peculiaridades meramente subjetivas. Quando *Guilherme Tell* foi encenado pela primeira vez em Weimar[90], nenhum suíço ficou satisfeito. De modo semelhante, muitos procuram em vão, mesmo nas |362| mais belas canções de amor, seus próprios sentimentos e, por isso, declaram a exposição como igualmente falsa, ao passo que outros, que apenas conhecem o amor pelos romances, acreditam não serem amados na efetividade até que reencontram em si mesmos e em torno de si os sentimentos [*Gefühlen*] e situações completamente iguais àqueles dos romances.

C. O Artista

Nesta primeira parte consideramos inicialmente a *Idéia* universal do belo, a seguir, sua existência deficiente na beleza da *natureza*, para, em terceiro lugar, penetrar no *ideal* enquanto a efetividade adequada do belo. O ideal desenvolvemos *em primeiro lugar* novamente segundo seu conceito *universal* que, todavia, *em segundo lugar*, nos conduziu para o seu modo de exposição *determinado*. Mas na medida em que a obra de arte decorre do espírito, ela necessita de uma atividade subjetiva produtora, a partir da qual provém e, enquanto seu produto, é para um outro, para a intuição e o sentimento do público. Esta atividade é a fantasia do artista. Por isso, temos de examinar agora ainda, por fim, enquanto *terceiro* aspecto do ideal, como a obra de arte pertence ao interior subjetivo enquanto um produto seu que ainda não nasceu para a efetividade, e sim primeiramente se configura na *subjetividade criadora*, no gênio e no talento do artista. Entretanto, precisamos propriamente mencionar este aspecto apenas para que seja dito dele que deve ser excluído do círculo da consideração filosófica ou que, todavia, apenas fornece poucas determinações universais, embora seja uma questão já muitas vezes levantada, acerca de onde, pois, o artista tira este dom e capacidade de concepção e execução, de como faz a obra de arte. Gostaríamos de ter uma receita para isso, uma prescrição de como é preciso fazer e em quais circunstâncias e estados devemos nos situar para produzir algo semelhante. Foi assim que o |363| cardeal de Este perguntou a Ariosto sobre seu *Orlando Furioso*: "Mestre Luís, de onde o senhor tira todas estas coisas demoníacas?" Indagado de modo semelhante, Rafael respondeu numa carta conhecida que aspira a uma certa *idea*.

Podemos considerar estas relações mais precisas segundo três pontos de vista, na medida em que:

90. No dia 17 de março de 1804 (N. da T.).

em primeiro lugar, estabelecermos o conceito do *gênio* artístico e de *entusiasmo*[91],

em segundo lugar, falarmos da *objetividade* desta atividade criadora e

em terceiro lugar, procurarmos verificar o caráter da verdadeira *originalidade*.

1. Fantasia, Gênio e Entusiasmo

Quanto à questão do gênio, trata-se imediatamente de uma determinação precisa do que ele é; pois gênio é uma expressão totalmente geral, utilizada não apenas a propósito de artistas, mas também para os grandes comandantes de exército e reis como também para os heróis da ciência. Também aqui podemos novamente distinguir três aspectos de modo mais determinado.

a. A fantasia

No que se refere, em primeiro lugar, à faculdade *geral* da produção artística, caso se deva falar de faculdade, a *fantasia* deve ser designada como esta capacidade artística que se destaca. Mas então devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia com a *imaginação* [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora.

α) A esta atividade criadora pertence inicialmente o dom e o sentido para a *apreensão* da *efetividade* e suas formas, que imprimem no espírito, por meio da escuta e da visão atentas, as mais variadas imagens do *que existe* [*Vorhandenen*], assim como a *memória* conservadora do mundo colorido destas imagens multiformes. Por isso, sob este aspecto, o artista |364| não está referido às imaginações feitas por ele mesmo, e sim deve dirigir-se à efetividade, abandonando os assim chamados ideais rasos. Um início ideal na arte e na poesia é sempre muito suspeito, pois o artista deve beber [*schöpfen*] na plenitude da vida e não na plenitude da universalidade abstrata, na medida em que na arte, ao contrário da filosofia, não é o pensamento que fornece o elemento da produção e sim a configuração efetiva exterior. Por conseguinte, é neste elemento que o artista deve se encontrar e se sentir familiar. Ele deve ter visto muito, ouvido muito e conservado muito em si mesmo, como em geral os grandes indivíduos quase sempre se distinguem por uma grande memória. Pois o que interessa ao ser humano, isso ele guarda consigo, e um espírito profundo estende o campo de seus interesses sobre inumeráveis objetos. Goethe, por exemplo, iniciou deste modo e por toda a sua vida ampliou sempre mais o

91. *Begeisterung* na tradição latina também é traduzida por "inspiração". Preferimos "entusiasmo" apoiando-nos, neste caso, no sentido grego do *enthousiasmós* enquanto "exaltação criadora" (N. da T.).

círculo de suas intuições. A primeira exigência constitui, portanto, este dom e interesse de uma apreensão determinada do que é efetivo em sua forma real bem como a retenção do que foi intuído. Inversamente, é preciso igualmente unir ao conhecimento familiar exato da forma exterior a idêntica familiaridade com o *interior* do ser humano, com as paixões do ânimo e com todas os fins do peito humano; e a este duplo conhecimento deve se ajuntar a familiaridade com o modo como o *interior* do espírito se expressa na *realidade* e aparece através [*hindurchscheint*] da exterioridade dela.

β) *Em segundo lugar*, porém, a fantasia não permanece presa a este mero acolhimento da efetividade exterior e interior, pois à obra de arte ideal não pertence apenas o aparecer do espírito interior na realidade das formas exteriores, mas a verdade e a racionalidade em si e para si existentes do efetivo é o que deve chegar ao fenômeno exterior. Esta *racionalidade* de seu objeto determinado, por ele escolhido, não deve apenas |365| estar presente na consciência do artista e o mover, e sim ele deve ter refletido sobre o essencial e verdadeiro, segundo toda a sua amplitude e toda a sua profundidade. Pois sem reflexão [*Nachdenken*] o ser humano não leva à consciência o que está nele e, assim, em toda grande obra de arte também se percebe que a matéria foi por muito tempo e profundamente ponderada e meditada segundo todas as direções. Nenhuma obra consistente nasce da leviandade da fantasia. Com isso, todavia, não se deve dizer que o artista deve apreender na Forma de pensamentos *filosóficos* o verdadeiro de todas as coisas, o qual constitui a base universal tanto na religião quanto na filosofia e na arte. A filosofia não lhe é necessária, e se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte, no que se refere à Forma do saber. Pois a tarefa da fantasia consiste unicamente no fato de fornecer a si uma consciência daquela racionalidade interior na forma concreta e na efetividade individual e não na Forma de enunciados e representações universais. O artista deve, por conseguinte, expor o que nele vive e fermenta nas Formas e nos fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. Nesta elaboração mútua [*Ineinanderarbeitung*] do conteúdo racional e da forma real, o artista deve, por um lado, buscar ajuda na ponderação [*Besonnenheit*] lúcida do entendimento, por outro lado, na profundidade do ânimo e no sentimento animado [*beseelende*]. Constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum Conteúdo que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz. Igualmente necessária para ele é a concentração do ânimo.

|366| γ) Mediante este sentimento que perpassa e anima o todo, o artista possui sua matéria e configuração dela como o seu mais próprio si mesmo [*Selbst*], como sua propriedade mais íntima enquanto *sujeito*. Pois a intuição imagética [*das bildliche Veranschaulichen*] aliena toda Conteúdo para a exterioridade e é apenas o sentimento que o mantém em unidade subjetiva com o si mesmo [*Selbst*] interior. Segundo este aspecto, o artista não deve ter apenas contemplado o mundo ao seu redor e se tornado familiar com os fenômenos exteriores e interiores, e sim muitas e grandes coisas já devem ter passado por seu próprio peito, seu coração já deve ter sido golpeado e movido em profundidade, ele deve ter passado por muitas coisas e já ter vivido muitas coisas antes de ser capaz de configurar [*herausbilden*] em fenômenos concretos as autênticas profundidades da vida. Por isso, o *genius* certamente efervesce na juventude, como foi o caso, por exemplo, com Goethe e Schiller, mas somente a idade madura e avançada pode levar a uma completude a autêntica maturidade da obra de arte.

b. O talento e o gênio

Esta atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora [*herausarbeiten*] em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra, é o que se denomina de gênio, talento e assim por diante.

α) Anteriormente já consideramos os aspectos que pertencem ao gênio. O gênio é a capacidade *geral* para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade. Mas igualmente esta aptidão e energia são ao mesmo tempo apenas *subjetivas*, pois produzir [*produzieren*] espiritualmente apenas pode um sujeito autoconsciente, que estabelece para si como finalidade um tal produzir [*Hervorbringen*]. Mais precisamente, contudo, costuma-se ainda estabelecer uma diferença determinada entre *genius* e *talento*. E, com efeito, ambos não são imediatamente idênticos, embora sua identidade seja necessária para a perfeita criação artística. A arte, com efeito, na medida em que em geral individualiza os seus produtos e deve dar-lhes uma aparição [*Erscheinung*] real, |367| requer também para as espécies *particulares* desta efetivação capacidades *particulares* diferenciadas. Uma tal capacidade podemos designar de talento, como, por exemplo, uma pessoa tem um talento completo para tocar violino, outra para o canto etc. Mas um mero talento apenas num aspecto muito singularizado da arte pode levar a algo de consistente [*Tüchtigem*], e exige, contudo, para ser em si mesmo completo, sempre novamente a capacidade artística e animação gerais, que unicamente são proporcionadas pelo *genius*. Por conseguinte, o talento sem o gênio não consegue ir muito além da habilidade exterior.

β) Além disso, considera-se comumente que o talento e o gênio deveriam ser *inatos* ao ser humano. Também nisso reside um aspecto, com o qual há algo de correto, embora ele seja, numa outra relação, novamente falso. Pois o ser humano enquanto ser humano também nasceu para a religião, por exemplo, para o pensar e para a ciência, isto é, enquanto *ser humano* ele tem a capacidade de ter uma consciência de Deus e de chegar ao conhecimento pensante. Para isso, ele não necessita de mais nada a não ser do nascimento em geral e da educação, da formação, da tenacidade. Com a arte as coisas se passam de outro modo; ela exige uma disposição *específica*, na qual um momento natural também desempenha um papel essencial. Assim como a própria beleza é a Idéia realizada no sensível e no efetivo e a obra de arte põe em relevo, para o olho e a orelha, o espiritual na imediatez da existência, assim também o artista deve configurar, não na Forma exclusivamente espiritual do pensar, mas no seio da intuição e da sensação [*Empfindung*] e, mais precisamente, em relação a um material sensível e no elemento dele. Por isso, esta criação artística, bem como a arte em geral, abarca em si mesma o aspecto da imediatez e da naturalidade, e este aspecto o sujeito não pode produzir em si mesmo, mas deve encontrá-lo em si mesmo como dado de modo imediato. É este unicamente o significado segundo o qual se pode dizer que o talento e o gênio devem ser inatos.

|368| Analogamente, as diferentes artes também são em maior ou menor grau nacionais e estão em conexão com o aspecto natural de um povo. Os italianos, por exemplo, possuem o canto e a melodia quase por natureza; nos povos nórdicos, em contrapartida, a música e a ópera, embora tenham se desenvolvido neles com grande sucesso, se tornaram, tal como as laranjeiras, tampouco completamente familiares. Aos gregos é próprio o mais belo acabamento na arte poética épica e sobretudo a completude na escultura; em contrapartida, os romanos não possuíram nenhuma arte propriamente autônoma, antes tiveram de transplantá-la de início da Grécia para o seu solo. Por conseguinte, a arte que mais universalmente se expandiu foi de fato a poesia, porque nela o material sensível e sua configuração [*Formierung*] requerem as menores exigências. No seio da poesia, por sua vez, o canto popular [*Volkslieder*] é o mais nacional e mais ligado ao aspecto da naturalidade, donde o canto do povo também estar ligado às épocas de menor formação espiritual e o mais das vezes conservar a despreocupação do natural. Goethe produziu obras de arte em todas as Formas e gêneros da poesia, mas o que ele produziu de mais interior e espontâneo são os seus primeiros cantos[92]. Eles são os que menos cultura requerem.

92. Hegel refere-se a *Mailied* [*Canto de Maio*], *Willkommen und Abschied* [*Boas-Vindas e Adeus*], *Heidenröslein* etc. (N. da T.).

Os gregos modernos, por exemplo, são ainda hoje um povo poético, cantante. Tudo neles se transforma imediatamente em canto – seja um ato corajoso que ocorre hoje ou ontem, um caso de morte e suas circunstâncias particulares, um enterro, cada aventura ou uma opressão singular por parte dos turcos; e temos vários exemplos de que muitas vezes no dia da batalha já se cantava cantos em vista da nova vitória conquistada. Fauriel[93] publicou uma coletânea de cantos dos gregos modernos, em parte tomado da boca das mulheres, amas e criadas, as quais não conseguiam parar de se admirar pelo assombro que ele demonstrava por seus cantos. É deste modo que a arte e sua espécie de produção determinada estão conectadas com a |369| nacionalidade determinada dos povos. Assim, os improvisadores se encontram principalmente na Itália e são de um talento admirável. Um italiano ainda hoje improvisa dramas de cinco atos e isso sem ter decorado nada, mas tudo nasce do conhecimento das paixões e situações humanas e do entusiasmo profundamente atual. Um pobre improvisador, depois de ter por muito tempo poetizado e, por fim, começado a recolher num chapéu velho o dinheiro dos presentes, se encontrava ainda em tal fervor e ardor que não conseguia parar de declamar, e gesticulava tanto com os braços e as mãos até que finalmente todo o seu dinheiro arrecadado caiu no chão.

γ) Ao gênio pertence, pois, *em terceiro lugar*, porque compreende em si mesmo este aspecto da naturalidade, também a facilidade da produção interior e da habilidade técnica exterior quanto às determinadas artes. A este propósito fala-se muito, no caso de um poeta, por exemplo, da prisão da métrica e da rima, ou no caso de um pintor, das múltiplas dificuldades que lhe são colocadas pelo desenho, pelo conhecimento das cores, da sombra e da luz na invenção e na execução. Sem dúvida todas as artes requerem um amplo estudo, uma aplicação constante, uma habilidade variadamente formada; entretanto quanto maior e mais rico for o talento e o gênio tanto menos dificuldade ele encontrará para a aquisição das habilidades necessárias para a produção. Pois o autêntico artista tem o impulso *natural* e a necessidade imediata de configurar imediatamente tudo o que possui em sua sensação [*Empfindung*] e representação. Este modo de configuração é a *sua* maneira de sentir e de intuir, que ele encontra em si mesmo sem esforço como o órgão autêntico adequado para ele. Um músico, por exemplo, apenas pode dar a conhecer em melodias o que de mais profundo nele se move e se agita, e o que ele sente torna-se para ele imediatamente melodia, assim como ao pintor se torna forma e cor e |370| ao poeta poesia da representação, a qual reveste suas configurações em palavras que soam bem. E este dom de configuração ele não possui apenas como representação, imaginação e sensação [*Empfindung*] teóricas, mas igualmente de modo imediato

93. Claude Charles Fauriel (1772-1844), filólogo francês.

como sentimento [*Empfindung*] prático, isto é, como dom de execução efetiva. As duas coisas estão unidas no artista autêntico. O que vive em sua fantasia logo lhe vem, desse modo, como que aos dedos, tal como nos vem à boca a expressão do que pensamos ou tal como nossos pensamentos, representações e sentimentos os mais íntimos aparecem imediatamente em nós na postura e nos gestos. O *genius* autêntico desde sempre soube facilmente lidar com o aspecto externo da execução técnica e mesmo o material mais pobre e aparentemente mais inadequado ele também forçou de tal modo que este teve de acolher em si mesmo e expor as formas interiores da fantasia. O que desse modo reside imediatamente nele, o artista deve, na verdade, exercitar até a habilidade completa; a possibilidade da execução imediata, contudo, deve igualmente estar nele enquanto dom natural; caso contrário, a habilidade meramente apreendida nunca levará a uma obra de arte viva. Ambos os aspectos, a produção interior e sua realização, andam, conforme o conceito da arte, completamente de mãos dadas.

c. O entusiasmo

A atividade da fantasia e a execução técnica, consideradas por si mesmas enquanto estado no artista, são o que, *em terceiro lugar*, estamos acostumados a chamar de *entusiasmo*.

α) Quanto ao entusiasmo, questiona-se inicialmente pelo modo de seu *nascimento*, em relação ao qual foram propagadas as mais variadas representações.

αα) Na medida em que o gênio em geral se encontra na mais estreita conexão do espiritual e do natural, acreditou-se que o entusiasmo poderia ser principalmente produzido mediante estímulo *sensível*. Mas o calor do sangue unicamente não é suficiente, o champanhe ainda não produz nenhuma |371| poesia; Marmontel[94], por exemplo, conta que numa adega na Champanha tinha diante de si seis mil garrafas e que, porém, nada de poético lhe foi insuflado. Igualmente o melhor gênio pode deitar-se na relva verde sob a brisa fresca, quantas vezes quiser, ao anoitecer e amanhecer, e olhar para o céu, sem que seja, porém, bafejado por nenhum entusiasmo suave.

ββ) Inversamente, o entusiasmo tampouco se deixa provocar para a produção por meio da mera *intenção espiritual*. Aquele que apenas se propõe a ser entusiasmado para fazer um poema ou pintar um quadro e inventar uma melodia, sem trazer já em si mesmo algum Conteúdo como estímulo vivo, e necessita primeiramente procurar aqui e ali por uma matéria, ele ainda não produzirá [*fassen*], a partir desta mera intenção, não obstante todo o talento, nenhuma bela concepção ou não será

94. Jean-François Marmontel (1723-1799), escritor francês (N. da T.).

capaz de produzir uma obra de arte consistente. Nem aquele estímulo apenas sensível nem a mera vontade e decisão proporcionam entusiasmo autêntico, e empregar tais meios demonstra apenas que o ânimo e a fantasia ainda não apreenderam em si mesmos nenhum interesse verdadeiro. Em contrapartida, se o impulso artístico é de espécie justa, este interesse já se lançou previamente sobre um objeto e Conteúdo determinados e os reteve.

γγ) Por isso, o verdadeiro entusiasmo se inflama com qualquer conteúdo determinado que a fantasia captura para expressar artisticamente e designa o estado deste próprio configurar [*Ausgestalten*] ativo – tanto no interior subjetivo quanto também na execução objetiva da obra de arte; pois o entusiasmo é necessário para esta dupla atividade. Neste caso coloca-se novamente a questão de saber de que modo uma tal matéria deve chegar ao artista. Também nesta relação existem variados pontos de vista. Quantas vezes não ouvimos a exigência de que o artista deve apenas extrair [*schöpfen*] a matéria dele mesmo. Sem dúvida pode ser este o caso quando, por exemplo, o poeta |372| "canta como o pássaro que habita nos ramos". A própria jovialidade é então a ocasião que pode ao mesmo tempo se oferecer também a si mesma desde o interior enquanto matéria e conteúdo, na medida em que impulsiona para o gozo artístico da própria serenidade. Então também "o canto que brota da garganta é uma recompensa que rende ricamente". Por outro lado, contudo, muitas vezes as maiores obras de arte foram criadas a partir de uma ocasião completamente exterior. As odes encomiásticas de Píndaro, por exemplo, nasceram muitas delas por encomenda. Igualmente por infinitas vezes a finalidade e o objeto para os edifícios e os quadros foram propostos aos artistas e eles, contudo, conseguiram se entusiasmar. Inclusive ouvimos freqüentemente entre os artistas a queixa de que lhes faltam as matérias que poderiam trabalhar. Uma tal exterioridade e seu impulso para a produção são aqui o momento da naturalidade e imediatez, que pertence ao conceito de talento e, por conseguinte, deve igualmente apresentar-se no que se refere ao começo do entusiasmo. A posição do artista, segundo este aspecto, é da espécie que ele, justamente como talento *natural*, entra em relação com uma matéria dada que *se encontra diante* dele, na medida em que – por um motivo exterior, por um acontecimento, ou como Shakespeare, por exemplo, por lendas, antigas baladas, novelas e crônicas – se encontra desafiado em si mesmo para configurar esta matéria e em geral se exteriorizar nela. A ocasião para a produção, portanto, pode vir completamente do exterior e a exigência unicamente importante é apenas que o artista conceba um interesse essencial e deixe o objeto ser nele mesmo vivo. Então o entusiasmo do gênio vem por si mesmo. E um artista autenticamente vivo encontra justamente por meio desta

vitalidade milhares de ocasiões para a atividade e o entusiasmo – ocasiões pelas quais os outros passam, sem serem por elas tocados.

β) Se questionarmos a seguir em que *consiste* o entusiasmo artístico, veremos que ele nada mais é do que ser preenchido completamente pela coisa, |373| estar totalmente presente na coisa e não descansar até o momento em que a forma artística estiver exprimida e em si mesma acabada.

γ) Mas se o artista deixou deste modo o objeto tornar-se totalmente algo seu, ele deve, inversamente, saber esquecer sua particularidade [*Besonderheit*] subjetiva e as particularidades [*Partikularitäten*] contingentes dela e, por seu lado, penetrar totalmente na matéria, de modo que, enquanto sujeito, apenas seja como que a Forma para dar forma [*Formieren*] ao conteúdo que o prendeu. Um entusiasmo, no qual o sujeito se ostenta e se faz valer enquanto sujeito, em vez de ser o órgão e a atividade viva da própria coisa, é um mau entusiasmo. – Este ponto nos conduz para a assim chamada objetividade das produções artísticas.

2. *A Objetividade da Exposição*

a) No sentido habitual da palavra, compreende-se por objetividade que na obra de arte todo o conteúdo deve assumir a Forma da efetividade já existente e se apresentar nesta forma exterior conhecida. Se quiséssemos nos contentar com uma tal objetividade, então poderíamos denominar Kotzebue de um poeta objetivo. Nele reencontramos totalmente a efetividade comum. Mas a finalidade da arte consiste justamente em abandonar tanto o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira. – O artista não deve, por conseguinte, ir atrás da objetividade meramente exterior, para a qual falta a substância plena do conteúdo. Pois a apreensão do já existente de outro modo pode, além disso, certamente apresentar em si mesma a mais alta vitalidade e, como já vimos anteriormente em alguns exemplos das obras de juventude de Goethe, exercer uma grande atração por meio de sua animação interior; mas |374| se lhe faltar um autêntico Conteúdo, ela não levará, contudo, à verdadeira beleza da arte.

b) Uma segunda espécie de objetividade, por isso, não faz do exterior enquanto tal finalidade, e sim o artista apreendeu seu objeto com a interioridade profunda do ânimo. Mas este interior permanece tão fechado e concentrado que ele não pode afirmar-se em clareza consciente e chegar ao verdadeiro desdobramento. A eloqüência do *pathos* limita-se a anunciar-se com riqueza de pressentimento, por meio de fenômenos exteriores, nos quais ressoa, sem possuir a força e a formação para poder explicar a natureza plena do conteúdo. Principalmente os cantos popu-

lares pertencem a este modo de exposição. Simples quanto ao exterior, eles apontam para um sentimento [*Gefühl*] profundo, mais amplo, que lhes está à base, mas que não consegue expressar-se claramente, na medida em que aqui a arte ainda não chegou propriamente à formação para levar à luz, numa aberta transparência, seu Conteúdo e deve contentar-se em torná-lo presumível para o pressentimento do ânimo por meio de exterioridades. O coração permanece compenetrado e comprimido em si mesmo e, para tornar-se compreensível ao coração, reflete-se apenas em circunstâncias e fenômenos exteriores completamente finitos, os quais sem dúvida são expressivos, mesmo se lhes também é dado apenas uma inflexão completamente leve para o ânimo e o sentimento. Também Goethe forneceu deste modo cantos sumamente excelentes: "O Lamento do Pastor", por exemplo, é um dos mais belos desta espécie. O ânimo partido pela dor e a nostalgia dá-se a conhecer mudo e fechado em traços puramente exteriores, e mesmo assim ressoa inexpressada a mais concentrada profundidade do sentimento. No "Rei dos Elfos" e em muitos outros impera o mesmo tom. Este tom, contudo, pode também descer à barbárie obtusa, que não deixa que a essência da coisa e da situação chegue à consciência e se atém apenas às exterioridades em parte cruas em parte insípidas. Como, por exemplo, se diz no grupo dos tambores de *A Corneta Mágica do Menino*[95]: |375| "Ó patíbulo, casa grandiosa!" ou: "Adeus, senhor Cabo", e se louvou isso como sumamente comovedor. Quando, em contrapartida, Goethe canta ["A saudação das flores"[96]]:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüe dich vieltausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl eintausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal! – [97]

a interioridade é aqui acenada de um modo totalmente diferente, pois não coloca nada de trivial e em si mesmo repulsivo diante da nossa intuição. Mas o que em geral falta a toda esta espécie de objetividade é o aflorar [*Heraustreten*] claro, efetivo do sentimento e da paixão, os quais na arte autêntica não devem permanecer aquela profundidade fechada, que apenas perpassa o exterior ressoando levemente, mas devem de modo completo ou sair fora [*herauskehren*] por si ou atravessar

95. *Des Knaben Wunderhorn*: reunião de canções populares, recomposta por Clemens Brentano e Achim von Arnim. Surgida em 1805, é uma das obras mais significativas do "segundo romantismo" alemão (N. da T.).

96. *Blumengruß*, poema breve de 1810, publicado em 1815 (N. da T.).

97. "O ramalhete por mim colhido, / Saúda você milhares de vezes! / Algumas vezes me inclinei, / Ah, mil vezes, / E o apertei ao coração / Cem mil vezes! –" (N. da T.).

brilhando clara e inteiramente o exterior no qual se instalam. Schiller, por exemplo, está presente em seu *pathos* com toda a alma, mas com uma grande alma, que se instala [*einlebt*] na essência da coisa e é ao mesmo tempo capaz de expressar a sua profundidade de modo o mais livre e brilhante na plenitude da riqueza e da harmonia [*Wohlklang*][98].

c) Nesta relação também podemos, de acordo com o conceito do ideal, estabelecer aqui a verdadeira objetividade, sob o aspecto da exteriorização subjetiva, no sentido de que no interior subjetivo nada deve ser retido do autêntico Conteúdo que entusiasma o artista, e sim tudo deve ser desdobrado completamente e, na verdade, de um modo que a alma e a substância universais do objeto escolhido apareçam igualmente ressaltadas, assim como a sua configuração individual em si mesma completamente acabada e penetrada por aquela alma e substância segundo toda a exposição. Pois o supremo e o mais excelente não é o inefável, de modo que o artista ainda fosse em si mesmo de uma profundidade maior do que a apresentada pela obra, e sim suas |376| obras são o que há de melhor do artista e o verdadeiro; o que ele é, ele *é*, mas o que apenas permanece no interior, isso ele não *é*.

3. Maneira, Estilo e Originalidade

Mas por mais que deva ser exigida do artista uma objetividade no sentido anteriormente mencionado, a exposição, contudo, é a obra de *seu* entusiasmo. Pois enquanto sujeito ele se uniu totalmente ao objeto e criou [*herausgeschaffen*][99] o encorpamento artístico a partir da vitalidade interior de *seu* ânimo e de *sua* fantasia. Esta identidade da subjetividade do artista e da verdadeira objetividade da exposição é o terceiro aspecto principal que ainda devemos considerar brevemente, na medida em que nele se mostra reunido o que até agora mantivemos separado como gênio e objetividade. Podemos designar esta unidade como o conceito da autêntica *originalidade.*

Antes de passarmos ao estabelecimento do que este conceito contém em si mesmo, devemos ainda ter em vista dois pontos, cuja unilateralidade deve ser superada para que a verdadeira originalidade deva poder sobressair-se. Estes pontos referem-se à *maneira* subjetiva e ao *estilo*.

98. "Harmonia" em sentido musical poético, diferente da *Harmonie*, que designa a "harmonia" no sentido mais geral, também aplicável às cores, por exemplo (N. da T.).

99. *Herausgeschaffen* literalmente: "criar-para-fora", "levar para fora", "tirar" (no sentido de "extrair") (N. da T.).

a. A maneira subjetiva

A mera *maneira* deve ser essencialmente distinguida da originalidade. Pois a maneira concerne apenas às *peculiaridades particulares* e, desse modo, *contingentes*, do artista que, em vez da *coisa* mesma e de sua exposição ideal, se sobressaem e se fazem valer na produção da obra de arte.

α) A maneira, neste sentido, não se refere então às espécies universais da arte, que em si e para si exigem um modo de exposição diferenciado, como, por exemplo, o pintor de paisagens deve apreender os objetos de modo diferente do que o pintor histórico, o poeta épico de modo diferente do que o lírico |377| ou o dramático, – mas a maneira é uma concepção e peculiaridade contingente da execução apenas pertencente a este sujeito, que pode inclusive chegar a ponto de entrar em *direta contradição* com o verdadeiro conceito do ideal. Considerada sob este aspecto, a maneira é a pior coisa à qual pode entregar-se o artista, na medida em que ele apenas se abandona à sua subjetividade limitada enquanto tal. Mas a arte supera em geral tanto a mera contingência do Conteúdo quanto o fenômeno exterior e, por conseguinte, também estabelece para o artista a exigência de que ele elimine em si mesmo as particularidades contingentes de sua peculiaridade subjetiva.

β) Por isso, a maneira, *em segundo lugar*, não se opõe diretamente à verdadeira exposição artística, e sim apenas se reserva mais os *aspectos externos* enquanto espaço de jogo. Ela conquista seu espaço maior na pintura e na música, porque estas artes oferecem a maior amplitude de aspectos externos para a concepção e a execução. Um modo de exposição peculiar pertencente ao artista particular, a seus sucessores e discípulos, e transformado em hábito por causa da repetição freqüente, é o que constitui aqui a maneira, a qual tem a ocasião de se anunciar segundo dois aspectos.

αα) O primeiro aspecto concerne à concepção. O tonalidade do ar, por exemplo, a folhagem, a distribuição da luz e da sombra, todo o tom do colorido em geral permite na pintura uma variedade infinita. Por isso, principalmente na espécie do colorido e da iluminação também encontramos nos pintores a maior diversidade e os mais peculiares modos de concepção. Este também pode ser um tom de cor que em geral não percebemos na natureza, porque não dirigimos nossa atenção a ele, embora ocorra. Mas este ou aquele artista o percebeu, se apropriou dele e se acostumou a ver e a reproduzir tudo nesta espécie de colorido e de iluminação. E assim como lhe aconteceu com o colorido, |378| também poderá acontecer com os próprios objetos, seu agrupamento, posição e movimento. Principalmente nos holandeses encontramos freqüentemente este aspecto da maneira; por exemplo, pertencem a esta categoria as peças noturnas de van der Neer e seu tratamento do luar, as

colinas de areia de van der Goyen em muitas de suas paisagens, o brilho reiterado do Atlas e de outros tecidos [*Stoffe*] de seda em tantos quadros de outros mestres.

ββ) Além disso, a maneira se estende à execução, à condução do pincel, à demão, à fusão das cores e assim por diante.

γγ) Mas na medida em que um tal modo específico de concepção e exposição se generaliza em hábito por meio da contínua repetição e se torna uma segunda natureza para o artista, surge o perigo de a maneira, quanto mais específica for, tanto mais facilmente degenerar numa repetição e fabricação destituídas de alma e, desse modo, áridas, nas quais o artista não mais se encontra com sentido pleno e entusiasmo total. Então a arte se rebaixa a uma mera aptidão manual e habilidade de artesão e a maneira em si [*an sich*] mesma não rejeitável pode tornar-se algo insípido e destituído de vida.

γ) A maneira mais autêntica deve, por isso, subtrair-se a esta particularidade limitada e ampliá-la em si mesmo, de tal sorte que tais modos especiais de tratamento não possam mortificar-se numa mera questão de hábito, na medida em que o artista se restringe de modo *mais universal* à natureza da coisa e sabe tornar este modo de tratamento mais universal, tal como o seu *conceito* exige, em algo próprio. Neste sentido, por exemplo, pode-se denominar de maneira em Goethe o fato de ele saber concluir com habilidade, mediante uma inflexão serena, não apenas poemas de sociedade, mas também outros inícios mais sérios, para novamente superar ou afastar o caráter sério da consideração ou situação. Também Horácio em suas cartas segue esta maneira. Esta é uma inflexão da conversação e do caráter agradável da vida social |379| em geral que, para não penetrar mais profundamente no assunto, mantém-se em si, rompe e novamente com habilidade reconduz o mais profundo para a serenidade. Este modo de concepção certamente também é maneira e pertence à subjetividade do tratamento, mas a uma subjetividade que é de espécie mais geral e procede completamente tal como é necessário no seio da espécie de exposição tencionada. A partir deste último estágio da maneira podemos passar para a consideração do estilo.

b. O estilo

"Le style c'est l'homme même"[100] é uma conhecida expressão francesa. Aqui estilo significa em geral a peculiaridade do sujeito que se dá a conhecer completamente em seu modo de expressão, na espécie de suas inflexões e assim por diante. Inversamente o senhor von Rumohr (*Investigações Italianas*, vol. I, p. 87) busca

100. Em francês no original: "O estilo é o próprio homem", a expressão é de Buffon (N. da T.).

esclarecer a expressão estilo "como um adaptar-se, tornado hábito, às exigências interiores da matéria, no qual o escultor configura efetivamente suas formas em imagens e o pintor as faz aparecer" e enuncia nesta relação observações sumamente importantes sobre o modo de exposição que, por exemplo, permite ou proíbe o material sensível determinado da escultura. Não necessitamos, contudo, limitar o termo estilo meramente a este aspecto do elemento *sensível*, mas podemos estendê-lo àquelas determinações e leis da exposição artística que procedem da natureza de um gênero artístico, no seio do qual um objeto chega à execução. Quanto a isso distingue-se na música o estilo sacro do estilo operístico, na pintura o estilo histórico da pintura de gêneros. O estilo refere-se então a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da |380| coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou a incapacidade de poder apropriar-se de um tal modo de exposição em si mesmo necessário ou o arbítrio subjetivo de deixar livre curso, não ao que é conforme a leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma má maneira. Por isso também, tal como o senhor von Rumohr já observa, é inadmissível transferir as leis do estilo de um gênero artístico para outros, tal como o fez Mengs, por exemplo, em sua célebre "Assembléia das musas na Vila Albani"[101], onde "concebeu e executou as Formas coloridas de seu Apolo segundo o princípio da escultura". De modo semelhante vê-se em muitos quadros de Dürer que ele se apropriou completamente do estilo da xilogravura e que também na pintura o tinha diante de si, principalmente no pregueado.

c. Originalidade

A originalidade, por fim, não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo subjetivo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende uma matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico, enquanto adequado ao conceito universal do ideal.

α) A originalidade é, por isso, idêntica à verdadeira objetividade e une o subjetivo e a coisa [*Sachliche*] da exposição de *tal* modo que os dois aspectos não conservam mais nada de estranho um em relação ao outro. Sob uma certa relação, por conseguinte, ela constitui a mais própria interioridade do artista, segundo a outra relação, contudo, ela nada mais oferece a não ser a natureza do objeto, de

101. O título completo do quadro de Anton Raphael Mengs (1728-1779) é *Apolo no Parnasso Cercado pelas Nove Musas* (N. da T.).

modo que aquela peculiaridade apenas aparece como a peculiaridade da própria coisa e, na mesma medida, provém desta assim como a coisa nasce da subjetividade produtiva.

|381| β) Por isso, a originalidade deve ser sobretudo distinguida do arbítrio de meros achados. Pois costuma-se compreender por originalidade apenas a produção de extravagâncias, tal como justamente apenas são peculiares a este sujeito e não ocorreriam a mais ninguém. Esta é então apenas uma má particularidade. Ninguém, por exemplo, neste significado da palavra, é mais original do que os ingleses, isto é, cada um se entrega a uma mania determinada, que não será repetida por nenhum ser humano sensato, e qualifica-se a si, na consciência de sua mania, de original.

A isso se liga, pois, também a originalidade, celebrada especialmente hoje em dia, a da espirituosidade [*Witz*] e do humor [*Humor*]. Nela o artista parte de sua própria subjetividade e sempre retorna a ela, de modo que o autêntico objeto da exposição é apenas tratado como uma ocasião exterior para dar completo espaço de jogo para a espirituosidade, as troças, os achados e os sobressaltos do humor [*Laune*] o mais subjetivo. Mas então o objeto e este aspecto subjetivo se separam e procede-se inteiramente de modo arbitrário com a matéria, para que de fato a particularidade do artista possa distinguir-se como a questão principal. Um tal humor [*Humor*] pode ser pleno de espírito e de sentimento profundo e comumente surge como sumamente imponente, mas no conjunto é mais fácil do que se acredita que seja. Pois sempre interromper o curso racional da coisa, iniciar arbitrariamente, prosseguir, terminar, misturar alternadamente uma série de espirituosidades e sentimentos e, desse modo, engendrar caricaturas da fantasia é mais fácil do que desenvolver e completar a partir de si um todo em si mesmo consistente no testemunho do verdadeiro ideal. Mas o humor atual ama ressaltar a repugnância de um talento mal-educado e igualmente hesita entre o humor efetivo, a trivialidade e o disparate. Raramente houve humor verdadeiro; mas agora as trivialidades as mais insípidas devem valer como ricas de espírito e profundas, se elas apenas possuem a cor exterior e |382| a pretensão do humor. Shakespeare, em contrapartida, possui grande e profundo humor e mesmo assim também não faltam nele banalidades. Do mesmo modo, Jean Paul[102] surpreende muitas vezes pela profundidade da espirituosidade e beleza do sentimento; mas também freqüentemente surpreende no modo oposto, por meio da combinação barroca de objetos, que estão desconectadamente separa-

102. Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825), denominado Jean Paul, uma das mais importantes figuras do romantismo alemão, autor de sátiras, idílios humorísticos e grandes romances (*Hesperus*, *Flegeljahre*, *Titan*) bem como de uma obra de estética: *Vorschule der Ästhetik* [*Curso Elementar de Estética*], 1804, na qual desenvolve uma teoria do humor como "inversão sublime" (N. da T.).

dos e cujas relações, nas quais o humor os combina, mal se deixam decifrar. Mesmo o maior humorista não tem tais relações presentes na memória e, assim, vê-se com freqüência também nas combinações de Jean Paul que elas não nasceram da força do gênio, mas que foram reunidas exteriormente. Por isso, para sempre ter material novo, Jean Paul procurava em todos os livros da mais variada espécie – botânicos, juristas, de descrições de viagens e filosóficos – o que lhe surpreendia e logo o anotava, acrescentando a isso achados momentâneos; e quando tratava-se de ele mesmo inventar algo, juntava externamente o mais heterogêneo – plantas brasileiras e a antiga corte de justiça do império. Isto foi então especialmente louvado como originalidade ou desculpado como humor que permitia tudo. Mas a verdadeira originalidade justamente exclui de si tal arbitrariedade.

Nesta oportunidade também podemos lembrar de novo da ironia, que ama anunciar-se como a suprema originalidade principalmente quando ela não toma mais a sério nenhum conteúdo e desempenha sua atividade de troça apenas em vista da troça. Segundo um outro aspecto, ela reúne em suas exposições uma quantidade de exterioridades cujo sentido mais íntimo o poeta guarda para si, onde, pois, a astúcia e a grandeza deve consistir no fato de ser divulgada a representação de que nestas junções e exterioridades a poesia da poesia e tudo o que é o mais profundo e excelente fica oculto, e que justamente apenas devido à sua profundidade não se deixa expressar. Assim, por exemplo, |383| nos poemas de Friedrich von Schlegel, na época em que ele se imaginava ser um poeta, este não dito [*Nichtgesagte*] foi tido como a melhor coisa; mas esta poesia da poesia mostrou-se justamente como a prosa a mais trivial.

γ) A verdadeira obra de arte deve ser libertada desta originalidade enviesada, pois ela apenas demonstra sua autêntica originalidade pelo fato de aparecer como a *única* e própria criação [*Schöpfung*] de *um* espírito, que não recolhe e costura nada do exterior, mas permite que o todo se produza por meio de si mesmo na conexão a mais rigorosa a partir de uma fusão, num tom, tal como a coisa se sucedeu em si mesma. Se, em contrapartida, as cenas e os motivos não se encontram unidos por meio deles mesmos, e sim meramente a partir do exterior, então a necessidade interna de sua união não está presente e eles apenas aparecem como amarrados de modo casual por meio de um terceiro sujeito estranho. Assim, o *Götz* de Goethe foi especialmente admirado devido à sua grande originalidade e sem dúvida, como já foi dito acima, Goethe nesta obra negou e tripudiou com muita audácia o que foi estabelecido como lei artística pelas teorias da época das belas ciências. A execução, contudo, não apresenta originalidade verdadeira. Pois ainda se vê nesta obra de juventude a pobreza da matéria própria, de modo que muitos traços e cenas inteiras, em vez de serem elaborados a partir do grande conteúdo ele mesmo, aparecem

reunidos aqui e ali a partir do interesse da época na qual a obra foi concebida e introduzidos a partir do exterior. Por exemplo, a cena de Götz com o frei Martin, que sugere Lutero, contém apenas representações que Goethe extraiu do fato de, na Alemanha desta época, começar-se novamente a lamentar os monges: porque não deviam beber vinho, faziam a digestão com sonolência e, desse modo, caiam numa série de apetites e em geral deviam fazer os três votos insuportáveis, o da pobreza, da castidade e da obediência. Ao contrário, o frei Martin se entusiasma pela vida cavalheiresca de Götz: como este, |384| pisado pela bota de seus inimigos, recordava: "Eu o feri de cima do cavalo antes que pudesse disparar e o derrubei juntamente com o cavalo", e como então chega ao seu castelo e encontra a sua mulher; ele bebe à saúde da senhora Elizabete – e enxuga as lágrimas. – Mas Lutero não iniciou com estes pensamentos temporais, e sim, enquanto um monge piedoso, extraiu de Agostinho uma profundidade completamente diferente da intuição e da convicção religiosa. Do mesmo modo seguem-se então, nas próximas cenas, referências pedagógicas da época, que foram principalmente estimuladas por Basedow[103]. As crianças, por exemplo, considerava-se naquela época, apreendiam muitas coisas sem compreendê-las, mas o método correto consistia em ensinar as coisas de modo real por meio da intuição e da experiência. Karl declama para o seu pai, totalmente de cor, como era a moda na época da juventude de Goethe: "Jaxthausen é uma aldeia e castelo no Jaxt, há duzentos anos pertence aos senhores de Berlichingen por herança e direito"; quando Götz, contudo, lhe pergunta: "Você conhece o senhor de Berlichingen?" o menino o observa fixamente e não reconhece seu pai devido a tanta erudição. Götz assegura a ele que conhecia todos os atalhos, caminhos e vaus antes de saber como se chamavam o rio, a aldeia e o castelo. Tais são apêndices estranhos que não interessam em nada à própria matéria; ao passo que, onde a matéria poderia ser apreendida em sua profundidade peculiar, por exemplo, nos diálogos entre Götz e Weislingen, apenas surgem frias reflexões prosaicas sobre a época.

Um acoplamento semelhante de traços singulares que não provém do conteúdo, encontramos ainda nas *Afinidades Eletivas*[104]: são desta espécie os parques, as imagens vivas e as oscilações de pêndulo, a sensibilidade [*fühlen*] aos metais, as dores de cabeça e toda a imagem, emprestada da química, das afinidades químicas. No romance, que se desenrola numa determinada época prosaica, |385| tais coisas podem certamente ser antes permitidas, principalmente se, como em Goethe, são

103. Johann Bernhard von Nordalbingen, denominado Basedow (1723-1790), pedagogo rousseauísta alemão, fundador do *Philanthropium* (N. da T.).

104. *Die Wahlverwandschaften* (1809) (N. da T.).

empregadas de modo tão hábil e gracioso e, de mais a mais, uma obra de arte não pode libertar-se completamente da formação de sua época. Mas uma coisa é espelhar esta própria formação, outra coisa é recolher e juntar os materiais [*Materialien*] de modo exterior, independentes do autêntico conteúdo da exposição. A autêntica originalidade do artista, como da obra de arte, reside apenas no fato de ser animada pela racionalidade do Conteúdo em si mesmo verdadeiro. Se o artista transformou completamente esta razão objetiva em algo seu, sem misturá-la ou contaminá-la a partir do interior ou do exterior com particularidades estranhas, então unicamente ele também se oferece a si mesmo em sua subjetividade a mais verdadeira no objeto configurado, subjetividade que apenas quer ser o ponto de passagem vivo para a obra de arte em si mesma acabada. Pois em todo poetizar, pensar e atuar verdadeiros a autêntica liberdade deixa o substancial imperar enquanto uma potência em si mesma, a qual é ao mesmo tempo de tal modo a mais própria potência do pensamento e querer subjetivos mesmos, que não pode mais sobrar nenhuma discórdia na completa reconciliação de ambos. Assim, a originalidade da arte certamente consome cada particularidade casual, mas ela apenas a devora, para que o artista possa seguir completamente o traço e o impulso de seu entusiasmo do *genius* preenchido unicamente pela coisa e, em vez do bel-prazer e arbítrio vazio, possa expor seu verdadeiro si mesmo [*Selbst*] em sua coisa realizada de acordo com a verdade. Não possuir nenhuma maneira foi desde sempre a única grande maneira, e somente neste sentido Homero, Sófocles, Rafael e Shakespeare hão de ser chamados originais.

GLOSSÁRIO

Para que se possa ter uma noção mais precisa de algumas opções de tradução, segue um pequeno glossário. Quando há mais de uma opção de tradução, isso significa que optamos ora por uma ora por outra solução, de acordo com o que nos pareceu ser mais adequado para a compreensão do texto em português. Na ordem de apresentação, a primeira opção é a predominante, isto é, a que foi adotada com mais freqüência. Note-se que este glossário não pretende ser uma reunião dos principais termos da filosofia hegeliana, mas uma reunião dos termos da filosofia hegeliana que para a nossa tradução apresentaram algum tipo de problema de tradução. (* Indica que é acompanhado pelo termo alemão entre colchetes.)

Ahnen – pressentir
Absicht – intenção
Aktion – ação
Andacht – devoção
Anfang – início
Angenehm – agrado
Anschauung – intuição
An sich – em si
An sich selbst – em si mesmo*
An und für sich – em si e para si
Art – espécie; natureza
Auffassen – apreender
Auffassung – apreensão; concepção (artística)
Aufführung – execução; representação; encenação
Aufhebung – superação; supressão*
Auflösung – solução; dissolução
Außereinander – separação recíproca
Äußerlichkeit – exterioridade
Äußerung – exteriorização; manifestação
Bedürfnis – necessidade; carência

Beleben – vivificar

Belebung – vivificação

Begeisterung – entusiasmo

Begreifen – conceitualizar; apreender

Beschränktheit – limitação; caráter limitado

Beschränkung – limitação

Beseelen – animar

Beseelung – animação

Besonderheit – particularidade

Besondern – particular; específico

Bestimmtheit – determinidade

Bestimmung – determinação

Betrachtung – consideração; observação

Bild – imagem

Bilden – formar; configurar

Bildlich – imagético; plástico

Bildung – formação; cultura*

Bürgerlich – civil; burguês

Darstellung – exposição; representação*

Ding – coisa

Durchführen – executar; realizar

Eigenschaften – propriedades

Eigentümlichkeit – peculiaridade

Einzelne – indivíduo singular

Einzel – singular; particular

Empfinden – sentir; sensação*

Empfindung – sentimento; sensação*

Endziel – objetivo final

Endzweck – fim último

Entfaltung – desdobramento

Entgegensetzung – oposição

Entgegenstellung – oposição

Entsprechung - correspondência

Entzweiung – cisão

Erfassen – apreender; abranger

Erfüllung – realização

Erinnerung – recordação; lembrança

Erscheinen – aparecer

Erscheinung – fenômeno; aparição*

Exekution – execução

Fassen – apreender; conceber

Festigkeit – firmeza; estabilidade

Fixieren – fixar

Form – Forma (inicial maiúscula)

Frömmigkeit – piedade

Fülle – plenitude

Für sich – para si; por si

Ganze –todo; conjunto; inteiro

Gebilde – configuração

Gediegen – consistente; sólido;

Gefallen – agrado

Gefühl – sentimento*

Gegensatz – oposição; contraposição

Gegenstand – objeto

Gehalt – Conteúdo (inicial maiúscula)

Gemüt – ânimo

Geschick – destino

Gesinnung – modo de pensar

Gesetzmäbigkeit – conformidade a leis

Gestalt – forma (inicial minúscula); figura*

Gestalten – configurar

Gestaltung – configuração

Glauben – crença; fé

Glied – membro

Gliederung – articulação

Grenze – fronteira

Handlung – ação

Harmlos – inócuo

Harmlosigkei – inocuidade

Heiterkeit – serenidade

Hülle – invólucro

Idee – Idéia (inicial maiúscula)

In sich – em si mesmo

In sich selbst – em si mesmo

Inhalt – conteúdo (inicial minúscula)

Innere – interior

Innerlichkeit – interioridade

Innigkeit – interioridade

Konzeption – concepção

Körper – corpo

Lebendigkeit – vitalidade

Leib – corpo

Lösung – solução

Macht – poder; potência

Manifestation – manifestação

Offenbaren – manifestar; revelar

Reaktion – reação

Realisieren – realizar

Realisation – realização

Realität – realidade

Ruhe – repouso

Sache – coisa; questão

Schein – aparência

Schicksal – destino

Schranke – limite

Seele – alma

Sehnsucht – nostalgia

Selbständigkeit – autonomia

Seligkeit – beatitude

Setzen – por; estabelecer

Sinn – sentido; sentidos; sensação*; senso*; sensibilidade*

Sittlichkeit – eticidade

Situation – situação

Sollen – dever

Staat – Estado

Stellung – posição

Stand – estamento; estado; classe; posição

Stimmung – disposição

Tat – ato; feito

Treiben – impusionar; impelir

Tun – atuar; fazer

Übereinstimmung – concordância

Umgebung – ambiente; envolvimento

Umschließung – envoltura

Unterscheidung – distinção

Unterschied – diferença

Vereinzelung – singularização; isolamento

Verkörperung – encorpamento; corporificação

Verschiedenheit – diferenciação; heterogeneidade; diversidade

Verletzung – violação

Versöhnung – reconciliação

Verwicklung – complicação; envolvimento; enredamento; trama

Verwirklichen – efetivar

Verwirklichung – efetivação

Vollbringen – realizar

Vollenden – completar; consumar

Vollendetes – algo acabado; consumado

Vollendung – completude; perfeição; consumação

Vollführen – realizar

Vollkommen – completo; perfeito

Vollkommenheit – perfeição

Vollständig – completo

Vollständigkeit – completude

Vorhandene – o existente; existência; o presente; o dado

Vorhanden – existir; estar presente; estar dado

Vorstellung – representação; concepção

Weise – modo

Wille – vontade

Wirklichkeit – efetividade

Wohlgefallen – comprazimento

Wollen – volição; querer
Ziel – objetivo
Zufall – acaso
Zueinandergehören – correspondência recíproca
Zufällig – contingente; casual
Zufälligkeit – contingência; casualidade
Zusammenhang – conexão
Zusammengehörigkeit – coesão recíproca
Zusammenstimmung – concordância
Zustand – estado
Zweck – finalidade
Zwecke – fins
Zweckmäßigkeit– conformidade a fins
Zwiespalt – discórdia

Título	*Cursos de Estética I*
Autor	G. F. W. Hegel
Produção	Julia Doi
	Marcelo Cordeiro
Tradução	Marco Aurélio Werle
Revisão Técnica	Márcio Seligmann-Silva
Consultoria	Victor Knoll e Oliver Tolle
Projeto Gráfico	Marina Mayumi Watanabe
Editoração de Texto	Alice Kyoko Miyashiro
Editoração Eletrônica	Maria Lúcia Pinheiro
Revisão de Provas	Victor Knoll
	Fabricio Waltrick
Arte final	Julia Doi
	Andrea Yanaguita
Divulgação	Regina Brandão
Secretaria Editorial	Eliane Reimberg
Formato	18,0 x 25,5 cm
Mancha	29 x 44 paicas
Tipologia	Times 10,5/14
Papel	Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
	Pólen Rustic Areia 85g/m² (miolo)
Número de Páginas	312
Tiragem	3 000
Laserfilm	Edusp
Impressão e Acabamento	Imprensa Oficial do Estado